

Université de Montréal

L'influence caravagesque dans l'art de Jacques-Louis David

par

Patrik Dupuis

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Septembre 2013

© Patrik Dupuis, 2013 et 2023

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

L'influence caravagesque dans l'art de Jacques-Louis David

présenté par
Patrik Dupuis

Ce mémoire a été évalué par un jury
composé des personnes suivantes :

Todd Porterfield, Président-rapporteur
Nicole Dubreuil, Directrice de recherche
Luís de Moura Sobral, Membre du jury

Ajouts et corrections
effectués en 2023
par
Patrik Dupuis

Résumé

Ce mémoire de maîtrise est consacré à un aspect peu étudié de l'art de Jacques-Louis David, c'est-à-dire l'influence caravagesque dans les œuvres de l'artiste.

Les différentes périodes de la production de l'artiste sont étudiées en fonction d'identifier cette influence et la façon dont elle s'est manifestée. Cette influence est apparue à partir de la deuxième moitié du 18^e siècle dans la peinture française pendant une période de réforme de l'art pictural. Jacques-Louis David n'est pas le seul artiste à s'être intéressé au caravagisme.

L'intérêt pour Caravage et ses suiveurs coïncidait aussi avec un intérêt pour le naturalisme et le dessin d'après nature. Le maître de David, Joseph-Marie Vien, a joué un rôle important dans la promotion de ces deux notions.

C'est lors de son premier voyage en Italie avec son maître Vien que Jacques-Louis David entra pour la première fois en contact avec le caravagisme. C'est à partir de ce moment que son œuvre commença à se transformer alors que l'artiste s'affranchit de l'influence de la peinture rococo. Le Salon de 1781 qui suivra ce voyage sera un moment très important dans sa carrière et les œuvres qu'il y présenta étaient grandement marquées par le caravagisme, ce qui se manifeste par la couleur, la lumière et par le rendu naturaliste du corps. Le jumelage entre le naturalisme et l'idéalisme joue un rôle important dans la formation de l'esthétique davidienne.

Après ce Salon, l'influence caravagesque s'exprimait de façon moins évidente dans son œuvre, mais elle était toujours présente et se manifestait plutôt par l'emprunt de motifs. Nous avons identifié cette influence jusqu'à la fin de la carrière de l'artiste.

Nous voyons aussi dans ce mémoire que le rapport entre David et Caravage peut aussi être effectué par le biais d'une manifestation d'homosexualité et d'androgynie dans le travail des deux artistes.

Ce mémoire n'est pas axé sur l'interprétation des œuvres, mais plutôt sur des analyses qui permettent de mettre en évidence l'influence caravagesque.

Mots clés : Jacques-Louis David, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Caravage, influence, néoclassicisme, naturalisme, idéalisme, homosexualité, androgynie, art, 18^e siècle.

Abstract

This Master's Thesis deals with the influence of Caravaggio and his followers on french artist Jacques-Louis David, an aspect of his work that has not been studied much.

The different periods of the artist's production are discussed in terms of identifying this influence and how it manifested itself. This influence has emerged from the second half of the 18th century in French painting during a reform period. Jacques-Louis David is not the only artist who got interested in the Caravaggesque tradition.

The interest for Caravaggio and his followers coincides with an interest for naturalism and drawing from nature. David's master, Joseph-Marie Vien, played an important role in the promotion of these concepts.

It is during his first trip to Italy with his master Vien that Jacques-Louis David first came into contact with Caravaggism. It is from that moment that a transformation could be observed in his work, as the artist was liberating himself from the rococo style. The 1781 *Salon* following his trip in Italy has been an important moment in his career and the Caravaggesque style greatly influenced the works he then presented. This influence could be observed in terms of colors, luminosity, and the naturalistic rendering of the body. The juxtaposition of naturalism and idealism played an important role in the shaping of the Davidian aesthetic.

After this *Salon*, the influence of Caravaggism would not be as apparent in David's work, but still present, as designs and motifs were borrowed by the artist. We have identified this influence till the end of the artist's career.

We also demonstrate in this thesis that the relationship between David and Caravaggio can also be established through a manifestation of homosexuality and androgyny in the work of both artists.

This thesis is not based on the interpretation of the works, but rather on analyses that highlights the Caravaggesque style's influence.

Keywords : Jacques-Louis David, Michelangelo Merisi da Caravaggio, influence, neoclassicism, naturalism, idealism, homosexuality, androgyny, art, 18th century.

Table des matières

Identification du jury.....	i
Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures.....	vi
Introduction.....	1
Problématique et état de la question.....	3
Chapitre 1 1750-1800 : la peinture en transformation	
1.1 La rénovation de la peinture d'histoire.....	8
1.2 Joseph-Marie Vien.....	13
1.3 Le naturalisme en peinture.....	24
1.3.1 Le caravagisme chez les pensionnaires de l'Académie de France à Rome.....	30
1.3.2 Les caravagesques français au 17 ^e siècle.....	33
1.3.3 La peinture italienne autour de 1600.....	37
Chapitre 2 David en Italie	
2.1 La route vers Rome.....	46
2.2 La production romaine.....	48
2.3 Le Salon de 1781.....	53
Chapitre 3 Le caravagisme chez David après le Salon de 1781	
3.1 La production de David après le Salon de 1781.....	68
3.2 Autres similarités entre les œuvres de David et de Caravage.....	85
3.2.1 La théorie de l'absorbement et le rapport avec le spectateur chez Michael Fried.....	85
3.2.2 Manifestations d'homosexualité et d'androgynie dans les œuvres de David et de Caravage.....	92

3.3 Le caravagisme dans l'atelier de David.....	99
Conclusion.....	103
Bibliographie.....	106
Figures.....	113
Annexe.....	165

Liste des figures

Figure 1. Vien, Joseph-Marie, *La Marchande d'Amours*, 1763, huile sur toile, 117 x 140 cm, Musée National du Château, Fontainebleau.

Figure 2. Vien, Joseph-Marie, *L'ermite endormis*, 1750, 223 x 148 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 3. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La vocation de Saint Mathieu*, 1599-1600, Huile sur toile, 322 x 340 cm, Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Figure 4. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Le martyre de Saint Mathieu*, 1599-1600, Huile sur toile, 323 x 343 cm, Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Figure 5. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Saint Mathieu et l'ange*, 1602, Huile sur toile, 296 x 189 cm, Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Figure 6. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Saint Mathieu et l'ange*, 1602, Huile sur toile, 232 x 183 cm, se trouvait au Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Figure 7. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Saint Jean Baptiste*, 1602, Huile sur toile, 129 x 94 cm, Pinacoteca Capitolina, Rome.

Figure 8. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *L'Amour vainqueur*, Huile sur toile, 156 x 113 cm, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz.

Figure 9. Carrache, Annibal, *Crucifixion*, 1583, Huile sur toile, 305 x 210 cm, Santa Maria della Carità, Bologne.

Figure 10. Anonyme, *La mise au tombeau*, d'après David de Haen, Pierre noire, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins.

Figure 11. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La Déposition*, 1602-03, Huile sur toile, 300 x 203 cm, Pinacoteca, Vatican.

Figure 12. Valentin de Boulogne, *La dernière Cène*, 1625-26, Huile sur toile, 139 x 230 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Figure 13. David, Jacques-Louis, Académie d'homme, dite *Hector*, 1778, Huile sur toile, 123 x 172 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 14. David, Jacques-Louis, *Les funérailles de Patrocle*, 1778, Huile sur toile, 94 x 218 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.

Figure 15. David, Jacques-Louis, *Un philosophe*, 1779, Huile sur toile, 74,5 x 64,5 cm, Bayeux, Musée Baron Gérard.

Figure 16. David, Jacques-Louis, *Saint Jérôme*, 1780, Huile sur toile, 174 x 124 cm, Musée du Séminaire de Québec.

Figure 17. David, Jacques-Louis, Académie d'homme, dite *Patrocle*, 1780, Huile sur toile, 122 x 170 cm, Musée Thomas Henry, Cherbourg.

Figure 18. David, Jacques-Louis, *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780, Huile sur toile, 260 x 195 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Figure 19. Giovanni Francesco Barbieri, dit Le Guerchin, *La Vierge à l'Enfant avec quatre saints*, 1651, Huile sur toile, 332 x 230 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 20. Carrache, Annibal, *L'Ascension de la Vierge*, 1600-01, Huile sur toile, 245 x 155 cm, Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Rome.

Figure 21. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Jeune garçon mordu par un lézard*, c. 1594, Huile sur toile, 65,8 x 52,3 cm, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florence.

Figure 22. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Tête de méduse*, 1598-99, Huile sur toile montée sur bois, 60 x 55 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Figure 23. David, Jacques-Louis, *Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône*, 1781, Huile sur toile, 288 x 312 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.

Figure 24. David, Jacques-Louis, *Le Christ en croix*, 1782, Huile sur toile, 276 x 188 cm, Église de St-Vincent, Mâcon.

Figure 25. Mengs, Anton Raphaël, *Le Christ en croix*, 1765-68, Huile sur bois, 198 x 115 cm, Palacio Real, Aranjuez.

Figure 26. David, Jacques-Louis, *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps de Hector son mari*, 1783, Huile sur toile, 275 x 203 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 27. David, Jacques-Louis, *Le Serment des Horaces*, 1784, Huile sur toile, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 28. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La mort de la Vierge*, 1601 - 1605/1606, Huile sur toile, 369 x 245 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 29. Hamilton, Gavin, *Le serment de Brutus*, 1763-64, Huile sur toile, 213 x 264 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

Figure 30. Beaufort, Jacques Antoine (attribué à), *Le serment de Brutus*, 1771, Huile sur toile, 146 x 184 cm, Musée municipal Frédéric Blandin, Nevers.

Figure 31. David, Jacques-Louis, *La mort de Socrate*, 1787, Huile sur toile, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Figure 32. David, Jacques-Louis, *Marat assassiné*, 1793, Huile sur toile, 162 x 128 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Figure 33. David, Jacques-Louis, *Les Sabines*, 1799, Huile sur toile, 385 x 522 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 34. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Madone de Lorette*, 1603-05, Huile sur toile, 260 x 150 cm, S. Agostino, Rome.

Figure 35. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La Vierge des Palefreniers*, 1605, Huile sur toile, 292 x 211 cm, Galleria Borghese, Rome.

Figure 36. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La Cène à Emmaüs*, 1606, Huile sur toile, 141 x 175 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.

Figure 37. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Judith et Holopherne*, c. 1599, Huile sur toile, 145 x 195 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Figure 38. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *L'Arracheur de dents*, 1608-10, Huile sur toile, 140 x 195 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence.

Figure 39. David, Jacques Louis, *L'Amour et Psyche*, 1817, Huile sur toile, 184 x 242 cm, Museum of Art, Cleveland.

Figure 40. David, Jacques-Louis, *L'Amour et Psyché*, 1813, Plume, encres grise et noire, lavis gris et rehauts de blanc, 168 x 226, Galerie Richard L. Feigen.

Figure 41. Vincent, François-André, *Bélisaire réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien*, 1776, Huile sur toile, 98 x 130 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 42. David, Jacques-Louis, *La Bonne aventure*, 1824, Huile sur toile, 62.2 x 74.9 cm, Legion of Honor, San Francisco.

Figure 43. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Les tricheurs*, v. 1594-1595, Huile sur toile, 92 x 129 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Figure 44. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *La diseuse de bonne aventure*, v. 1594-1595, Huile sur toile, 115 x 150 cm, Pinacoteca Capitolina, Rome.

Figure 45. David, Jacques Louis, *Télémaque et Eucharis*, 1818, Huile sur toile, 87 x 103 cm, Collection privée.

Figure 46. *La colère d'Achille*, Jacques-Louis David, 1819, Huile sur toile, 105.3 x 145 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Figure 47. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Bacchus*, v. 1597, Huile sur toile, 95 x 85 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Figure 48. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, *Jeune garçon portant une corbeille de fruits*, v. 1593, Huile sur toile, 70 x 67 cm, Galleria Borghese, Rome.

Figure 49. David, Jacques-Louis, *La mort de Joseph Bara*, 1794, Huile sur toile, 119 x 156 cm, Musée Calvet, Avignon.

Figure 50. David, Jacques-Louis, *Étude d'ensemble pour la « Mort de Socrate »*, 1782, Pierre noire, lavis gris, sur traits à la pierre noire, 23,5 x 37,5 cm, Collection particulière.

Figure 51. David, Jacques-Louis, *Tête de vieillard barbu*, 1820, Crayon noir repris au fusain, sur papier jaunâtre, 12 x 19 cm, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon.

Introduction

La période que nous allons aborder ici, c'est-à-dire la deuxième moitié du 18^e siècle et le début du 19^e siècle en France, est marquée par des bouleversements politiques et artistiques correspondant à la chute d'un régime monarchique sous la Révolution française et à une volonté en art de renouveler, entre autres, la peinture. Ce que l'on appelle le style rococo, associé à l'Ancien Régime, fut remplacé par la domination d'une nouvelle école, le néoclassicisme.

Plusieurs artistes ont participé à ce mouvement ; Joseph-Marie Vien en est un précurseur. L'artiste qui nous intéresse ici fut son élève, Jacques-Louis David, dont la figure incarne le mouvement néoclassique. D'une très grande stature, s'étant lui-même surpassé, il a transformé son œuvre et la peinture de son époque. Ayant effectué le traditionnel voyage à Rome, il produira par la suite des œuvres éclipsant la production de ses contemporains et qui marqueront l'histoire de l'art.

L'œuvre de David est constituée d'influences diverses : étude de l'Antiquité, peinture de la Renaissance avec Raphaël et Michel-Ange et peinture du 17^e siècle avec Nicolas Poussin, l'école de Bologne et le caravagisme. David a réussi à combiner les notions d'idéalisme et de naturalisme afin de produire une œuvre originale, une œuvre qui assimile des influences tout en les transcendant, créant ainsi des images nouvelles et de facture différente.

Dans ce mémoire, nous nous pencherons plus précisément sur l'influence caravagesque dans l'œuvre de l'artiste, donc sur un sujet précis plutôt que sur l'ensemble de la production de l'artiste. Il s'agira d'étudier une sélection d'œuvres comportant des caractéristiques que l'on peut mettre en rapport avec le caravagisme.

Le mémoire se divise en trois parties. Nous commencerons par aborder notre sujet de façon plus large pour éventuellement identifier de façon plus précise le caravagisme dans les œuvres de David. Dans la première partie du mémoire, il sera question de la transformation de la peinture au cours de la 2^e moitié du 18^e siècle. Après avoir abordé sommairement le contexte historique, nous nous pencherons sur le phénomène de l'émergence d'un nouveau courant moralisateur en art, ce qui s'exprimera en peinture par un retour à l'illustration de sujets édifiants et à des exemples de vertu en tant que critique de la peinture rococo, qui était prise à partie par des écrivains, des philosophes et des critiques.

Nous verrons par la suite le rôle que Joseph-Marie Vien a joué dans cette transformation de la peinture autour de 1750 en accordant une grande importance au travail d'après nature. Puis, par le biais d'une étude qu'a effectuée Pierre Rosenberg sur la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, nous constaterons comment le caravagisme s'est développé chez les pensionnaires de ladite Académie à la même époque. Nous verrons aussi comment le caravagisme a émergé en France au 17^e siècle, démontrant aussi ses racines italiennes.

Au deuxième chapitre, il sera question du premier voyage de David en Italie. En route vers Rome, l'artiste aurait effectué des arrêts à Lyon, Turin, Parme, Bologne et Florence, où il a pu observer et dessiner d'après des œuvres de Corrège, Garofalo, Louis Carrache, Cavedone, Guido Reni, Guerchin et Tiarini. Nous étudierons par la suite le séjour de David à Rome, où il entra en contact avec le caravagisme, à l'aide de ses dessins et de ses œuvres peintes. Cette étape de sa carrière est cruciale pour le développement de son style. David est par la suite retourné à Paris où il exposa l'essentiel de sa production romaine au Salon de 1781.

Au chapitre trois, nous poursuivrons avec l'analyse des œuvres produites par David après le Salon de 1781, toujours en mettant en évidence l'influence caravagesque, et ce, jusqu'à la fin de la carrière de l'artiste. Par la suite, nous verrons que le parallèle peut aussi être fait entre David et Caravage par le biais des théories de Michael Fried concernant le rapport avec le spectateur et l'état d'absorbement des personnages. Nous verrons aussi que certaines œuvres des deux artistes comportent des manifestations d'homosexualité et d'androgynie. Finalement, nous rapporterons la présence du caravagisme chez certains artistes qui fréquentaient l'atelier de David.

Il s'agira donc tout au long de ce mémoire de démontrer que David a été en contact avec des œuvres d'artistes du 17^e siècle, surtout les artistes dits caravagesques, puisque ce sont ceux qui nous intéressent, ce qui a influencé son style. Nous démontrerons comment cette influence s'exprime : par des motifs et par une certaine esthétique. Nous verrons à quel moment David a été en contact avec ces œuvres et quelles ont été les conséquences de ce contact.

Cette influence chez David sera présentée sous la forme d'analyses des œuvres concernées. Il ne s'agira pas d'analyses qui explorent toutes les dimensions d'une œuvre, mais qui identifient plutôt les caractéristiques caravagesques dans les œuvres. Les autres caractéristiques, qui pourront aussi être mentionnées, ne seront que secondaires. Il ne sera pas question d'interpréter les œuvres, mais bien d'identifier et de démontrer la présence d'une influence caravagesque dans l'œuvre de Jacques-Louis David. Cette démonstration sera effectuée en tenant compte de ce qui a déjà été fait par d'autres historiens, qui seront cités lorsque leurs propos sont pertinents. Nous travaillerons avec les œuvres, les textes des chercheurs et avec certains propos de l'artiste en question. Des commentaires personnels seront aussi émis, ajoutant parfois des éléments qui n'ont pas été relevés par d'autres. Par contre, sans nous effacer complètement, nous laissons la place aux auteurs faisant autorité en ce qui concerne l'étude de la peinture de David, un corpus qui a été beaucoup étudié. Le sujet qui nous intéresse ici, le caravagisme chez David, a cependant fait l'objet de moins de recherche. Cette influence chez lui était connue des historiens de l'art, mais ne faisait souvent l'objet que de quelques commentaires dans un document. Pierre Rosenberg ainsi que Steven A. Nash ont cependant effectué des recherches importantes sur la question. Nous verrons justement dans la section suivante quels seront nos auteurs principaux en plus de formuler la problématique et la question de départ pour cette recherche.

Problématique et état de la question

La problématique pour ce travail sera d'analyser la présence d'une influence caravagesque dans la peinture de Jacques-Louis David. La question de départ est la suivante : comment le caravagisme a-t-il influencé le travail de Jacques-Louis David et de certains artistes de la deuxième moitié du 18^e siècle ? Afin de répondre à cette question, nous avons consulté des auteurs s'intéressant à ce sujet précis qu'est le caravagisme chez David, mais aussi des ouvrages généraux sur notre artiste et sur Caravage.

Pierre Rosenberg s'est penché sur la question des influences caravagesques dans l'art de Jacques-Louis David. Nous avons utilisé pour le travail deux parties d'une étude qu'il a réalisée à ce sujet, *Caravage et la France*, ainsi que *David et Caravage*. Dans la première partie,

publiée en 1984, il démontre par le biais de la correspondance entre la France et l'Académie de France à Rome qu'à partir de la deuxième moitié du 18^e siècle, on demandait aux jeunes artistes de produire des copies d'après des œuvres caravagesques. Par la suite, dans *David et Caravage*, qui est en fait le texte d'une conférence, Rosenberg démontre images à l'appui l'influence du caravagisme dans l'œuvre de David. Il a prononcé cette conférence en 1985, où il présenta certaines analogies entre les œuvres de David et celle de Caravage, particulièrement au niveau d'emprunt de motifs. Dans une optique plus large, il a aussi publié en 2002 un catalogue raisonné des dessins de David que nous avons consulté à l'occasion pour certaines vérifications.

Un autre auteur intéressant pour notre propos est Steven A. Nash qui, dans un article publié en 1978, rapporte l'existence d'un dessin que l'on retrouve dans l'un des cahiers de David. Il s'agit d'une copie d'une *Mort de Socrate*, attribuée à un peintre caravagesque du 17^e siècle, peut-être français. Cette copie, une huile sur toile, provient de la collection Giustiniani de Rome, que Jacques-Louis David avait l'habitude de visiter pendant son premier séjour en Italie. Le dessin serait une preuve de l'influence du caravagisme dans l'œuvre de l'artiste. La thèse de doctorat que Nash a rédigée sur les dessins de David servira aussi au travail de recherche, car nous y retrouvons des remarques intéressantes au sujet des influences de l'artiste.

De décembre 1981 à février 1982 eut lieu l'exposition *David et Rome* à l'Académie de France à Rome, organisée afin d'honorer un ancien pensionnaire de l'Académie. Un catalogue a été publié à cet effet. Il contient des textes par Régis Michel, Arlette Sérullaz et Udolpho van de Sandt, ainsi qu'une présentation par Jean Leymarie et une introduction par Giulio Carlo Argan, qui abordent abondamment le voyage de David en Italie de 1775 à 1780. Régis Michel a écrit plusieurs textes visant à « débrouiller chronologiquement le séjour dans son contexte institutionnel et à restituer stylistiquement l'enchaînement des peintures. » L'ouvrage comporte aussi une section sur l'œuvre graphique de David rédigée par Arlette Sérullaz, l'artiste ayant effectué pendant son séjour en Italie un millier de dessins rangés dans douze cahiers. Les œuvres produites pour le Prix de Rome, donc avant le voyage, sont aussi abordées, ce qui permet de constater l'évolution de son travail. Le catalogue contient également des reproductions d'œuvres peintes moins connues qu'il a produites en Italie. De plus, son deuxième voyage y est abordé, alors qu'il a produit le *Serment des Horaces*, ainsi que le

travail de certains artistes l'ayant accompagné à Rome, tels Peyron et Drouais. Le caravagisme figure aussi parmi les sujets traités et nous y retrouvons certains éléments que Rosenberg n'a pas mentionnés. Ce catalogue comporte donc beaucoup d'informations utiles au travail de recherche et nous l'avons souvent consulté.

Christopher M.S. Johns a quant à lui publié en 2006 un article intitulé *The Roman Experience of Jacques-Louis David, 1775-80*. Il rapporte les faits du voyage de David en Italie en analysant les œuvres peintes et les dessins importants. Il présente la copie de la *Cène* de Valentin de Boulogne, artiste caravagesque, comme un moment majeur dans l'œuvre de David. Les académies romaines, *Hector* et *Patrocle*, sont aussi citées comme étant une expression du naturalisme caravagesque, ainsi que le *Saint Jérôme* de Québec. Il s'agit d'une autre source intéressante.

Antoine Schnapper a écrit des ouvrages importants sur l'artiste : *David témoin de son temps*, paru en 1980, ainsi que *Jacques-Louis David : 1748-1825*, un catalogue d'exposition paru en 1989. Ces deux ouvrages contiennent des informations concernant toute la carrière de l'artiste et la question du caravagisme y est quelque peu abordée. De plus, le catalogue de 1989 comporte une chronologie détaillée qui nous donne des informations intéressantes sur l'artiste, entre autres sur ses voyages, ainsi que des listes de ses œuvres. L'auteur a aussi publié en 1974 un article intéressant, *Les Académies peintes et le « Christ en croix » de David*, qui traite de cette période dans la carrière de l'artiste où il a été en contact avec le caravagisme.

Arlette Sérullaz a pour sa part dressé un inventaire des dessins de Jacques-Louis David au cabinet de dessins du musée du Louvre. Cet ouvrage publié en 1991 comporte certains dessins concernant notre sujet, ainsi que d'autres qui ont été effectués lors des premiers contacts de David avec les artistes du 17^e siècle. Ces œuvres sont importantes, car elles permettent d'expliquer comment le style de David a évolué.

Étienne-Jean Delécluze, qui fut un élève de David, a été cité par plusieurs auteurs, car il a rapporté une conversation qu'il a eue avec son maître concernant ses impressions face aux œuvres de Caravage, Ribera et de Valentin de Boulogne, des artistes qui l'ont marqué lors de son voyage en Italie. Cette conversation constitue le seul témoignage sur la question issu de l'artiste lui-même, ce qui en fait un élément important pour la démonstration de l'influence ca-

ravagesque chez lui. Elle est tirée de la biographie de Delécluze, *Louis David : son école et son temps*, originalement publiée en 1855. Nous avons consulté l'édition de 1983.

Des auteurs ayant abordé des aspects différents de l'œuvre de David ont aussi été cités, principalement au troisième chapitre, car ils tiennent des propos que nous pouvons mettre en rapport avec le travail de Caravage. Avec Michael Fried et son ouvrage *La place du spectateur*, publié en 1990, nous avons traité des questions du rapport avec le spectateur et de l'état d'absorbement des personnages, que Fried aborde dans la perspective de la transformation de la peinture pendant la deuxième moitié du 18^e siècle et le début du 19^e. Il aborde aussi brièvement ces notions chez Caravage, ce qui est donc intéressant pour nous.

Nous traitons aussi dans ce chapitre de l'androgynie et de certaines manifestations d'homosexualité dans les œuvres de David et de Caravage. À ce sujet, Abigail Solomon-Godeau, Satish Padiyar et Thomas Crow nous ont été utiles, car ils ont abordé ces questions. Solomon-Godeau, dans l'article « Male Trouble : A Crisis in Representation », publié en 1997, a abordé la question de la figure androgyne que nous retrouvons dans le classicisme et que nous pourrions mettre en rapport avec Caravage. Padiyar, avec « Who Is Socrates ? Desire and Subversion in David's Death of Socrates (1787) », publié en 2008, mentionne quant à elle la manifestation de l'homosexualité dans la *Mort de Socrate* de David. Ce texte est intéressant pour nous, puisque nous pouvons ici aussi mettre son contenu en rapport avec Caravage. Thomas Crow, avec son ouvrage *Emulation : Making Artists in Revolutionary France*, publié en 1995, s'est aussi intéressé à cette question ainsi qu'à l'androgynie.

Bien entendu, nous avons aussi utilisé pour cette recherche des ouvrages traitant plus généralement de Caravage. Catherine Puglisi a publié *Caravage* en 2005, un document couvrant toute la carrière de l'artiste, ce qui en fait une source utile. John Gash a quant à lui publié *Caravaggio* en 1980, une autre monographie qui nous a apporté des informations intéressantes. Nous avons aussi consulté le catalogue de l'exposition *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, qui accompagnait l'exposition du Musée des beaux-arts du Canada de 2011.

Concernant la peinture autour de 1600, nous avons utilisé *Circa 1600 : A Revolution of style in Italian Painting*, publié en 1983 par Sydney Joseph Freedberg, qui démontre l'importance du naturalisme dans la peinture de Caravage, d'Annibal Carrache et de Louis

Carrache, ce qui contribua à la transformation de la peinture au début du 17^e siècle. Tous ces ouvrages nous ont fourni des informations générales sur Caravage, ainsi que sur les Carrache dans le cas de l'ouvrage de Freedberg, mais n'abordent pas la question de leur influence sur David. Ils nous ont cependant aidé à expliquer cette influence.

Nous avons donc mentionné ici les principaux auteurs que nous avons utilisés pour cette recherche. Plusieurs autres documents ont évidemment été consultés comme sources secondaires. Tous ces documents sont cités en bibliographie.

Chapitre 1 1750-1800 : la peinture en transformation

1.1 La rénovation de la peinture d'histoire

Avant d'être une période de transformation de la peinture, la fin du 18^e siècle français est d'abord une ère de grands bouleversements politiques et économiques marqués par des affrontements entre différentes forces idéologiques. Les ultraroyalistes, le libéralisme en développement et l'élaboration des premières théories sociales en sont des exemples. La Révolution de 1789 qui devait mettre fin à un pouvoir royal hégémonique et à la domination de l'aristocratie signale l'arrivée en place et la consolidation des nouvelles forces bourgeoises. Jacques-Louis David, qui a vécu entre 1748 et 1825, a incarné plus que tout autre ce moment d'intenses changements. Le début de la transformation de la peinture en France correspond environ à la date de sa naissance.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement au sujet de cette période est évidemment la peinture. L'Ancien Régime finissant s'était identifié au rococo, un style marqué par « Le libertinage, les fêtes galantes, la légèreté et l'élégance »¹. Ses adversaires reprochaient à ce style son « exubérance ornementale, caractérisée par l'emploi des lignes brisées ou ondulantes, des courbes et contre-courbes, de la “ rocaille ” et de la “ chicorée ” ». Denis Diderot, un de ses premiers adversaires, s'élève dès 1760 contre certaines caractéristiques de la peinture de Boucher :

Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art » (*Salon* de 1761).²

Diderot faisait partie de ceux que l'on appelle les philosophes des Lumières (Montesquieu, Diderot, Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Condillac, Condorcet)³, qui préparèrent le terrain à la Révolution.

1 Rey, Alain, Robert, Paul, *Le petit Robert des noms propres : alphabétique et analogique*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1999, p. 767.

2 Lacas, Pierre-Paul, « Rococo », *Encyclopaedia universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 20, p. 88.

3 Rey, *op. cit.*, *Le petit Robert des noms propres*, p. 767.

Les historiens de l'art ont identifié autour de 1750 une période de transformation où certains artistes et critiques furent épris d'une nouvelle ferveur moralisatrice, fustigeant « les excès de sensualité du style et des sujets hédonistes qui avaient dominé le rococo »⁴. Nous aborderons dans les prochaines pages les grandes lignes de ce courant, ce qui nous mènera à nous intéresser à Denis Diderot. Ce dernier fut un intervenant important et ses idées esthétiques nous aideront à comprendre pourquoi les artistes néoclassiques en sont venus à s'intéresser à Caravage.

La naissance du nouveau courant coïncide avec l'essor de la bourgeoisie qui exigeait davantage de sobriété au niveau de la forme ainsi que dans l'expression de l'émotion. Un intérêt marqué s'est alors manifesté pour l'Antiquité gréco-romaine, particulièrement en France⁵ et les thèmes tirés du répertoire classique (mais aussi de contextes historiques autres⁶) permettaient aux artistes de développer des œuvres qui constituaient des leçons de vertu. Ces œuvres, nouvelles pour l'époque, établissaient des liens étroits entre l'Antiquité gréco-romaine et les enjeux politiques contemporains de cette période de l'histoire de la France. Ce phénomène est qualifié par plusieurs d'historicisme moralisant.

Le philosophe et critique d'art Denis Diderot est un personnage représentatif de cette période de renouvellement. Comme l'explique Michael Fried, « la critique de Diderot donne accès à une conception de la peinture qui était communément, quoique inconsciemment, partagée dans ses aspects les plus décisifs par un grand nombre de ses contemporains, peintres aussi bien qu'auteurs. »⁷ Pendant la première moitié du 18^e siècle, plusieurs individus se sont montrés critiques envers le courant rococo. Nous retiendrons ici principalement Denis Diderot, car il incarne ce mouvement.

Selon Pierre Rosenberg, « Entre 1759 et 1781, Diderot est le témoin de la lente transformation de la peinture française ». Il ajoute aussi cependant qu'il « serait aventureux d'avancer qu'il a exercé une influence sur la peinture de son temps. »⁸ En ce qui concerne Jacques-Louis David, Michael Fried apporte des précisions concernant cette position des historiens quant à l'influence de Diderot :

4 Rosenblum, Robert, *L'art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, Brionne, France : G. Monfort, c1989, p. 51.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Fried, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Coll. « Essais / Gallimard », Paris : Gallimard, c1990, p. 74.

8 Rosenberg, Pierre, « Diderot et la peinture » dans Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 98.

Peut-être convient-il d'attirer l'attention sur l'influence que Diderot aurait pu avoir sur David en ce domaine. Presque aucun de nos érudits modernes ne l'a prise au sérieux sous prétexte que les *Salons* et les *Essais sur la peinture* ne furent publiés en France que dans la seconde moitié des années 1790, trop tardivement donc pour avoir pu influencer la manière dont David conçut son entreprise picturale. C'est oublier que les *Entretiens sur le Fils naturel* et le *Discours de la poésie dramatique* qui, comme nous l'avons vu, contiennent les principes élémentaires de la dramaturgie picturale de Diderot étaient alors accessibles ; c'est oublier aussi que l'un des *Salons* de Diderot semble avoir circulé en France dans les années 1770, si ce n'est auparavant. Enfin, rappelons qu'à partir de la fin des années 1760 et malgré une différence d'âge de trente-cinq ans, le philosophe et le peintre furent liés par leur commune amitié pour Sedaine, l'auteur dramatique. Pour ce qui est de connaître les idées de Diderot, David était donc le mieux placé des peintres de sa génération.⁹

Ajoutons cependant que, hormis Diderot, plusieurs événements d'ordres différents et touchant à la fois la commandite et la pratique des peintres ont contribué à marquer la fin d'un style : la disparition de Louis XV en 1774, la mort de Vanloo, celle de Restout, et celle de Boucher, représentants de la génération de 1700¹⁰.

Le Salon de 1759 est le premier dont Diderot fait le compte-rendu. Plusieurs œuvres comportant certaines caractéristiques qui s'apparentent au néoclassicisme ont été exposées pendant les années subséquentes : en 1763, la *Marchande d'amour* de Vien (fig. 1), en 1765, le *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, et en 1767, le *Miracle des Ardents* de Doyen, ainsi que la *Prédication de saint Denis*, de Vien. Au Salon de 1781, qui a été important pour Jacques-Louis David et le mouvement néoclassique, plusieurs des exposants du Salon de 1759 sont toujours présents, dont Vien, Lagrenée, Vernet, Doyen, Machy, Roslin, et Juliart.

Diderot a été critique envers la peinture française de son époque. S'il se laissait séduire par l'art de Boucher, ses commentaires n'étaient pas exempts de reproches. Il qualifia en effet ce dernier de « “ grand tapageur ”, un “ mortel ennemi du silence ” mais dont aucun des tableaux ne “ parle ” comme il le souhaiterait. »¹¹ La « sensualité rococo » n'était pour lui qu'un « insignifiant vacarme » :

9 Fried, *op. cit.*, *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, p. 137-138.

10 Rosenberg, *op. cit.*, « Diderot et la peinture », p. 98.

11 Starobinsky, Jean, « Diderot dans l'espace des peintres » dans Denis Diderot, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 28.

On se demande : Mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe ? Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons ? Que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse ? [...] Quel tapage d'objets disparates ! On en sent toute l'absurdité ; avec cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable, c'est une extravagance si inimitable et si rare ! Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité.¹²

Diderot est aussi, comme le remarque Starobinski, « exaspéré par la sollicitation érotique adressée à la convoitise vulgaire ». Boucher est pour Diderot « le grand coupable : “ Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir ; mais je ne veux pas qu'on me les montre. ” Tout alors s'amenuise et se dégrade... »¹³ Starobinski ajoute aussi ce qui suit :

La peinture est menacée de se réduire à des panneaux d'éventail ; elle ne sera plus qu'un colifichet parmi d'autres. L'architecture a suivi déjà ce chemin avec la mode des « petits appartements » : « Le luxe et les mauvaises mœurs qui distribuent les palais en petits réduits anéantiront les beaux-arts. »¹⁴

En 1781, c'est le triomphe de Jacques-Louis David, pour lequel Diderot s'est enthousiasmé. Rosenberg y voit cependant une contradiction, car Diderot n'avait cessé de s'ériger contre Johann Joachim Winckelmann. Le triomphe de David serait aussi, selon lui, le triomphe de Winckelmann¹⁵. Rosenberg se demande :

A-t-il bien vu que David, à l'exemple de Winckelmann, prônait le retour à l'Antique ? Si, pour Diderot, l'Antiquité devait être étudiée, elle n'était pas un modèle insurpassable, aussi admirable ait-elle été. Elle faisait écran devant cette « nature » qu'il convenait de ne jamais cesser d'avoir présente à l'esprit, qu'il fallait certes se garder de copier servilement, mais qu'il s'agissait de recréer : imiter trop servilement l'Antique, c'était s'éloigner de la nature.¹⁶

Cependant, Rosenberg ne mentionne pas dans ce passage que l'art de David est aussi empreint de naturalisme, comme nous le démontrerons tout au long de ce mémoire (ce qu'il a lui-même démontré lors de sa conférence de 1985). Nous verrons éventuellement que

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 30.

15 Rosenberg, *op. cit.*, « Diderot et la peinture », p. 99.

16 *Ibid.*

Diderot prônait dans ses écrits une esthétique jumelant idéalisme et naturalisme, ce qui correspond justement à la façon dont David travaillait.

Winckelmann fut un personnage significatif de cette période de transformation des arts. Son *Histoire de l'art de l'Antiquité* de 1764 a été traduite et publiée en 1766, donc à la même époque où Rosenblum situe les débuts du nouveau courant moralisateur. En 1795, un rapport d'un comité de la Commission temporaire des arts fait de l'*Histoire de l'art de l'Antiquité*, de Winckelmann, un texte de référence :

« Ce recueil est un des meilleurs ouvrages élémentaires et classiques qu'il soit possible de mettre entre les mains des jeunes gens pour les initier dans la connaissance de la belle Antiquité et pour former le goût de ceux qui se destinent à la pratique des arts. » En conclusion, le Comité d'instruction publique de la Convention est invité à « prendre un arrêté portant que la nouvelle édition des œuvres de Winckelmann sera placée dans chaque musée d'art et dans les principales bibliothèques de la République et qu'à cet effet il sera souscrit un nombre suffisant d'exemplaires. »¹⁷

Les artistes sont encouragés à travailler en se référant à Winckelmann. Ce dernier est un auteur « officiel, subventionné, recommandé, diffusé ».¹⁸

Cette période de l'histoire de l'art se caractérise donc par la naissance d'un mouvement critique envers la peinture rococo. Des écrivains, des philosophes, des critiques et des artistes réclament un renouvellement de la peinture. Plusieurs intervenants se sont intéressés à ce renouveau de la peinture, dont Denis Diderot, comme nous l'avons mentionné, grand représentant de la critique anti-rococo et prônant une esthétique jumelant idéalisme et naturalisme. Dans les pages qui suivent, nous verrons que le maître de Jacques-Louis David, Joseph-Marie Vien, s'est aussi intéressé à ces deux notions et qu'il contribua autour des années 1750-1760 à la régénération de la peinture française. L'étude de Vien nous aidera à comprendre l'esthétique de David ainsi que l'intérêt pour le naturalisme chez les peintres de cette époque.

17 Pommier, Édouard, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris : Gallimard, 1991, p. 333.

18 *Ibid.*

1.2 Joseph-Marie Vien

En France, autour de 1750, Vien a joué un rôle important dans la transformation de la peinture et la réaction critique envers le rococo. Il a été précurseur de Jacques-Louis David, à qui il a enseigné. Vien a insisté sur l'importance de l'étude d'après nature, tout en s'intéressant à la sculpture antique et à la peinture italienne du 17^e siècle, comme David après lui.

Comme nous l'avons constaté, les œuvres illustrant des exemples de vertu, aux sources du néoclassicisme, existaient avant l'arrivée de Jacques-Louis David. Son maître, Vien, est considéré comme étant un des initiateurs de ce mouvement. Thomas W. Gaehtgens et Jacques Lugand sont probablement les seuls à avoir produit un ouvrage important sur Vien, qui sera donc ici souvent utilisé comme source. Ce document est publié par l'association Arthéna, qui justement édite « des ouvrages de référence sur de grands peintres insuffisamment publiés. »¹⁹

Déjà, jeune étudiant, Vien avait développé une position critique envers la peinture à la mode²⁰. Il n'était cependant pas le seul, comme nous l'avons constaté dans la première partie du chapitre avec le mouvement critique incarné par Denis Diderot. Ses idées cadraient dans les enjeux esthétiques de son époque.

Vien connut plusieurs maîtres, avec lesquels il apprit les rudiments de la peinture à l'huile. Il occupa aussi différents métiers où il développa ses connaissances dans le domaine de l'art²¹. En 1740, il arriva à Paris pour un premier séjour où il fréquenta le peintre Charles-Joseph Natoire, autre grand représentant du rococo avec Boucher. Par contre, Natoire n'eut pas la carrière française de ce dernier, car il fut nommé en 1751 directeur de l'Académie de France à Rome et ne revint jamais en France²². Il exerça cependant une influence directe et visible sur les premières œuvres que l'on connaît de Vien²³. Il lui prêta des académies que Vien copia, mais ce dernier effectua aussi des copies d'après des peintres italiens, ainsi que des dessins d'après nature, pratique importante dans sa carrière.

Cette notion du dessin d'après nature est aussi importante pour nous, car elle est liée à

19 Gaehtgens, Thomas W., « Vien, vers un nouveau style », *Connaissance des arts*, no 446 (Avril 1989), p. 88.

20 Gaehtgens, Thomas W. et Lugand, Jacques, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi, 1716-1809*, Paris : ARTHENA, 1988, p. 53.

21 *Ibid.*, p. 52.

22 Rosenberg, Pierre, Temperini, Renaud, Caillet, Jean-Pierre, *La peinture française*, Paris : Éditions Mengès, c2001, vol. 1, p. 459.

23 Gaehtgens, *op. cit.*, *Joseph-Marie Vien*, p. 52.

l'observation du modèle et au naturalisme. Le dessin d'après nature est un exercice qui aide l'artiste à développer la capacité de bien voir et de bien rendre le modèle qu'il a devant lui.

Vien a déclaré dans ses *Mémoires* avoir été le premier à introduire le dessin d'après nature de façon obligatoire dans la formation qu'il donnait à ses élèves. L'artiste s'est aussi intéressé à la sculpture antique, au *Laocoon*, comme en fait foi le modelé du torse d'un mourant dans *David se soumettant à la volonté du Seigneur qui a frappé son royaume de la peste*, présenté au concours de Rome en 1743. Une figure faisant preuve d'autant d'expressivité n'aurait pu être trouvée chez Natoire²⁴.

En plus des études d'académies, de la sculpture antique et du dessin d'après nature, Vien s'inspire déjà à cette époque de la peinture italienne du 17^e siècle. Citons à cet effet Guerchin avec la *Vision de saint Jérôme* qui aurait aussi influencé l'artiste pour l'œuvre qu'il présenta au concours de Rome de 1743, avant son voyage en Italie²⁵. Vien aurait aussi effectué plusieurs copies d'après des œuvres italiennes du 17^e siècle. Il envisageait déjà une carrière de peintre d'histoire, ce qu'il faut comprendre comme incluant l'ensemble des grands genres traditionnels comme la peinture religieuse et la peinture à thème mythologique : « il semble que Vien s'engagea avec la conviction de rétablir la tradition de la grande peinture d'histoire du siècle passé à laquelle il avait commencé d'être initié jeune dans sa ville natale »²⁶.

Lors de son séjour en Italie de 1744 à 1750, Vien respecte les mêmes principes artistiques qu'il avait soutenus à Paris. Comme en témoignent ses *Mémoires*, il était critique envers l'orientation artistique de l'Académie ainsi qu'envers la façon de ses camarades et de leurs maîtres :

Je ne fus pas longtemps à m'apercevoir que mes camarades ne suivaient pas la bonne route : et j'étais si pénétré du tort que leur routine faisait à l'art, que je ne pus m'empêcher de leur dire un jour : **je vois avec peine qu'on ne copie ici que Piètre de Cortone et Carle-Marate**. Ces peintres sont des artistes très estimables, sans doute ; je me trouverais même fort heureux d'avoir une partie de leur talent ; mais comment l'ont-ils acquis ? en étudiant **Raphaël**, le **Carrache**, le **Dominiquin**, **Michel-Ange** et tous ces maîtres enfin dont les ouvrages portent le caractère de vérité et de grandeur qu'on a si rarement l'occasion d'admirer.²⁷

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

²⁷ *Ibid.*

Tout comme à Paris, Vien constate que l'étude d'après nature n'est pas enseignée à l'Académie et qu'elle est absente dans les œuvres de ses camarades. Il y en a même qui préféraient Boucher à Raphaël²⁸. Cependant, Vien n'était pas le premier à s'opposer à l'orientation qu'avaient prise les arts. Des peintres italiens ont effectivement travaillé en réaction à ce que l'on appelait le « goût frivole » : Marco Benefial et Pompeo Batoni²⁹. Tout comme Vien, ces derniers favorisaient l'étude d'après nature. Ils s'inspiraient aussi des mêmes peintres que Vien : les Carrache, Dominiquin, Guido Reni et Guerchin (des artistes qui intéresseront aussi plus tard Jacques-Louis David). Vien les a sérieusement étudiés et il a effectué plusieurs copies d'après leurs œuvres. Il s'est aussi intéressé à Raphaël et à Michel-Ange.

Vien poursuit donc à Rome ce qu'il avait entrepris à Paris, ce que *Loth et ses filles*, une œuvre produite en 1747, démontre bien. Guerchin avait d'ailleurs peint le même sujet : « Il n'est donc pas exclu que Vien ait connu la composition du Guerchin qui, déjà, un siècle plus tôt, mettait l'accent sur la séduction du vieillard par un souci de réalisme »³⁰. À Paris, Vien se distingue déjà de Natoire et de sa génération par une attention à la réalité, une notion qui sera importante pour nous tout au long de ce mémoire. Il a pu voir une copie de l'œuvre de Guerchin ou l'un des dessins d'après la composition, par exemple la copie du Musée des Beaux-Arts de Rouen et le dessin du Cabinet des dessins du Louvre³¹. Grâce à *Loth et ses filles*, Jean-François de Troy, directeur de l'Académie de France à Rome, reconnaît le talent de Vien et le libère de ses copies pour le Roi. Le directeur de Troy avait lui-même produit une œuvre sur le même sujet :

En comparant les deux tableaux on ne constate que des différences. De Troy a représenté une scène gaie ou plutôt frivole d'un homme âgé avec deux filles, tandis que Vien a montré la séduction d'un vieillard par ses filles d'une façon réaliste.³²

Vien a aussi produit à Rome un ensemble de tableaux importants. Il s'agit d'une série de six œuvres illustrant la vie de sainte Marthe, manifestant les préoccupations de l'artiste pour le naturalisme et la peinture italienne du 17^e siècle. Il y a une ressemblance entre

28 *Ibid.*, p. 58.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 60.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

l'Enterrement de sainte Marthe et *l'Ensevelissement de sainte Pétronille* de Guerchin, dont Vien avait effectué une copie :

Par cette série de peintures monumentales Vien prouve qu'il a terminé son apprentissage. Il se présente comme celui qui, par l'étude de l'art italien du 17^e s. et par l'étude du modèle, fait revivre la grande tradition de la peinture religieuse. Le réalisme, l'expression pathétique, la concentration mise sur les figures principales, enfin la monumentalité des personnages ne se rencontre ni dans les œuvres de Natoire ni dans celles de de Troy.³³

Vien s'est probablement aussi inspiré de Pierre Subleyras, un artiste français qui continuait la tradition de la peinture religieuse et qui s'était installé à Rome en 1728 :

On doit se demander à qui Vien pourrait s'adresser et demander des conseils s'il voulait faire de la grande peinture religieuse à Rome, si ce ne fut à Subleyras. Et nous avons une preuve que Vien s'intéressa à l'œuvre de ce maître par le fait qu'il possédait une esquisse de celui-ci.³⁴

L'Ermite endormi (fig. 2), de 1750, est une autre production romaine avec laquelle Vien eut beaucoup de succès. Cette œuvre fut pendant sa vie une des plus connues. Elle fut louée encore une fois pour son naturalisme et pour le choix du modèle qui jouait habituellement de son violon mais qui est ici endormi. Lafont de Saint-Yenne y découvrait « une peinture d'un style grave qui renouvelle “ la petite manière ” de “ nos peintres si clairs, si brillants, si fardés ” »³⁵. Par ses recherches et son orientation, Vien contribue à la réhabilitation de la grande peinture.

Malgré ses succès en Italie, Vien se rendait compte que de dénoncer le rococo en France n'allait pas être chose facile. À son retour à Paris en 1750, il avait confiance en ses moyens et se croyait capable d'orienter la peinture française vers une nouvelle direction. Cependant, il éprouva un échec lorsqu'il voulut entrer à l'Académie royale et dut également supporter beaucoup de critiques de la part des académiciens. Vien rapporte d'ailleurs dans ses mémoires un incident qui témoigne de la résistance à laquelle il faisait face :

je vis arriver chez moi Madame Geoffrin qui réunissait chez elle les artistes et les gens de lettres. Accoutumée à voir faire par les peintres les plus accrédités des ta-

³³ *Ibid.*, p. 62.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

bleaux sans vérité, elle fut fort surprise de trouver dans celui de mon Ermite l'imitation de la nature. Ah ! Ah ! me dit-elle quand vous serez familiarisé avec nos artistes, j'espère que vous changerez de manière. – Moi ! Madame, j'ai heureusement du travail pour quelque temps, et si dans la suite je m'apercevais que, pour ne pas vouloir imiter les autres artistes, je fusse privé d'ouvrage, j'irais ailleurs ; l'univers est la patrie des arts. A ces mots elle sortit brusquement et nous fûmes longtemps (*sic*) sans nous voir.³⁶

Ce qui choquait le plus les contemporains de Vien était la façon dont ses tableaux conservaient la trace du modèle. L'étude de ce dernier contribuait à rendre plus fidèlement l'effet de la lumière et de la couleur. Vien s'assurait que ces caractéristiques soient visibles dans l'œuvre finale, ce que ne faisaient pas des artistes comme Boucher et Natoire. Vien travaillait d'après des « modèles courants qu'il pourrait immédiatement utiliser et placer dans ses tableaux »³⁷. À son retour en France, il explique sa méthode à Natoire, son ancien maître, de la façon suivante :

la conversation roula sur ce que j'avais fait en Italie ; Mr. Natoire parut satisfait des détails de mes études, mais lorsque je lui dis que je me félicitais d'avoir eu l'occasion de faire une suite de six tableaux d'après nature, il parut étonné, et me dit : comment avez-vous pu faire les figures du second et du troisième plan ? Je répondis à ce digne Maître, qui ainsi que les contemporains, ne peignait jamais d'après nature, que la nature m'aidait mieux qu'un dessin sur lequel il n'y avait jamais aucune indication pour la couleur. La conversation sur le sujet se termina là, car il aurait été fort embarrassé pour me répondre.³⁸

Il est cependant important de mentionner que Natoire pratiquait lui aussi le dessin d'après le modèle vivant. L'étude des modèles, la production d'académies et l'étude d'après la statuaire antique étaient d'usage depuis longtemps dans les ateliers³⁹. Carl Goldstein, dans son ouvrage *Teaching Art : Academies and Schools from Vasari to Albers*, apporte certaines précisions concernant le passage du classicisme au rococo et les méthodes d'enseignement de l'Académie, dont le dessin constitue la base :

And in histories of French art, the early 1700s are said to have witnessed a shift from the classic style of the academy to a rococo style, “ uninhibited by classicistic dogma. ”

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 67.

³⁹ *Ibid.*, p. 66.

About these assertions two points need to be made. The first is that all the major artists of France, whether “ classic ” or rococo, were trained in, and accepted by, the academy. And the second, more important point is that the “ classicistic dogma ” of the seventeenth-century academy was upheld by artists who were in fact among the most successful and famous of the early to mid-eighteenth century, such artists as Louis de Boullogne le Jeune, Antoine Coypel, François Lemoine, Carle Vanloo, Noël Hallé, and many others. Most scholars agree, in any case, that before mid-century, there was a reaction against the rococo and a return to the principles of the seventeenth-century academy.

This reaction is associated with a reform of the academy in 1747, which, whatever its immediate cause, was only another fine-tuning of teaching in an institution whose history was in fact punctuated, as we have seen, by such periodic adjustments. This time, the aim was to confirm the high seriousness and preeminent singularity of history painting (« le grand goût, la grande manière ») by more narrowly channeling the energies of the students qualified to enter the advanced competitions.⁴⁰

Il semblerait que ce soit sous l'influence de Natoire, donc un académicien, que Vien s'exerça régulièrement à l'étude du modèle vivant :

Il y a toute une série d'académies de ce peintre, souvent signées et datées, démontrant qu'il étudiait régulièrement d'après le modèle vivant, ce que son œuvre peinte ne laisse pas toujours supposer. Il est certain également que Natoire a enseigné ses élèves dans ce sens, ce que prouve son dessin représentant sa classe à l'Académie de France à Rome.⁴¹

Natoire insistait donc lui aussi dans son enseignement sur le dessin d'après le modèle. Les élèves devaient envoyer régulièrement à Paris des académies dessinées et peintes⁴². Le point important à retenir concernant Vien, c'est que c'est dans ses compositions personnelles qu'il s'éloignait du style dominant de son époque :

Les esquisses conservées et le tableau de son Prix de Rome montrent que Natoire l'a inspiré et l'a orienté dans ses études d'après le modèle vivant. Mais les premières œuvres que nous connaissons de l'artiste se distinguent également de façon étonnante de celles de son maître et même de l'esprit de l'époque par des motifs réalistes et une expression dramatique toute nouvelle.⁴³

40 Goldstein, Carl, *Teaching Art : Academies And Schools From Vasari to Albers*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 50-51.

41 Gaehtgens, *op. cit.*, *Joseph-Marie Vien*, p. 53.

42 Duclaux, Lise, *Charles Natoire : 1700-1777*, Paris : Galerie de Bayser, Coll. « Cahiers du dessin français » no 8, 1991, p. 9.

43 Gaehtgens, *op. cit.*, *Joseph-Marie Vien*, p. 56-57.

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est dans l'œuvre finale que Vien se distinguait de Natoire et des autres peintres. Par son naturalisme, il se démarquait des artistes à tendance rococo.

Nous avons constaté que Vien n'était pas le premier à exiger une réforme picturale. Lafont de Saint-Yenne critiquait déjà, en 1747, la manière de François Boucher :

On désireroit dans ses chairs un coloris plus fort et plus vigoureux : dans ses airs de têtes plus de noblesse et d'expression, surtout dans ceux de ses Vierges, et qui eussent quelque rapport par la dignité et la décence à celles de Raphaël, des Carraches, du Guide, de Carle Marate, de le Brun, Poussin et Mignard etc. qui sont toutes d'un caractère noble et dévot sans se ressembler. On lui demanderoit encore un peu plus de vérité et de naturel dans ses attitudes.⁴⁴

Saint-Yenne faisait l'éloge de Vien et ce dernier le suivait dans sa conception de la peinture religieuse. Vien fut le premier à réaliser cette réforme⁴⁵. Il savait combiner les caractéristiques des œuvres italiennes du 17^e siècle, surtout celles du Guide, avec celles des maîtres français comme Poussin, Jouvenet et Subleyras.

Pour son admission à l'Académie, Vien peignit un *Saint Jérôme* où il appliqua de façon très rigoureuse les mêmes principes que pour son *Ermite endormi* (fig. 2) produit en Italie. Les réactions ne furent cependant pas les mêmes et il essuya un refus. Cependant, un conflit esthétique ne serait pas seulement à la source des critiques à l'égard de Vien, car les professeurs de l'Académie savaient appliquer les principes qu'il privilégiait :

Eux aussi savaient peindre et dessiner d'après nature même s'ils changeaient ou corrigeaient le modèle dans leurs tableaux. Tout en ne transposant pas leurs études aussi littéralement que Vien dans ses compositions, ils étaient capables de juger la précision dans la représentation du modèle.⁴⁶

Ils pouvaient donc évaluer son travail et leur jugement fut sévère. Ils considéraient que son dessin était maladroit, que son rendu de l'anatomie manquait de justesse et que l'exécution était faible. Toutes ces raisons justifiaient pour eux leur refus.

Pendant la décennie de 1750-60, Vien s'est intéressé à l'antique de façon significative, surtout à partir de 1753⁴⁷. L'amitié de l'artiste avec le comte de Caylus, une figure

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

importante ayant contribué à la mode antiquisante, lui donnait un accès privilégié à cette culture. À partir de cette époque, ses compositions se simplifient et il abandonne les scènes mouvementées. Les motifs tirés de l'art antique ainsi que le coloris local se retrouvent de plus en plus dans ses œuvres⁴⁸. *L'Enlèvement de Proserpine par Pluton* de 1757 en témoigne. Vien a évité une composition mouvementée et il a cherché à représenter l'Antiquité de façon véridique selon l'érudition de l'époque⁴⁹. Les personnages sont habillés à l'antique et une statue ainsi qu'un vase sont placés à l'avant-plan. Il trouve ses modèles dans le recueil de Caylus, qui possédait une vaste collection, une grande érudition et qui conseillait ceux qui, comme Vien, s'intéressaient à l'Antiquité⁵⁰. Des fouilles archéologiques effectuées en Italie avaient permis de faire des découvertes sur l'antiquité grecque et de recueillir des informations sur la peinture et la culture de cette époque⁵¹. Cochin et Bellicard venaient de publier en 1754 *Observations sur les Antiquités de la ville d'Herculanum* et *L'Encyclopédie* de Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert présentait des descriptions de meubles et de costumes antiques. Une mode inspirée de l'Antiquité était donc en cours et elle influençait les artistes, dont Vien. Ce dernier se distingua de ses contemporains et introduisit une tendance nouvelle qui est à la source du néoclassicisme : « Vien fut un des premiers à s'engager dans ce mouvement par ses compositions représentant la vie quotidienne et simple dans l'Antiquité et ce fut encore une fois le comte de Caylus qui le tint au courant des fouilles récentes et le conseilla »⁵². Caylus avait publié en 1755 *Nouveaux sujets de Peinture et de Sculpture*, un livret dans lequel il suggérait aux artistes de s'intéresser au genre antique. Il écrivait :

Si l'on veut des images simplement riantes, les tableaux des filles de l'isle Sacrée, et des filles de Sparte, fourniront des Groupes aussi délicieux qu'intéressants. (*sic*) L'habillement simple des Filles Grecques, la noblesse de leurs attitudes, l'élégance de leurs tailles, la beauté de leurs traits ; tout cela joint aux recherches nécessaires du Costume, fera valoir infiniment l'esprit, et le mérite du Peintre, dans l'un et dans l'autre sujet.⁵³

Vien se consacra donc à des sujets à la grecque, un genre de peinture avec lequel il devînt célèbre. Il présente au Salon de 1763 la *Marchande d'amour* (fig. 1), où il reprend la com-

48 *Ibid.*, p. 78.

49 *Ibid.*, p. 77.

50 *Ibid.*, p. 78.

51 *Ibid.*, p. 79.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

position d'un tableau publié dans le troisième volume des *Pitture antiche d'Ercolano*, publié à Naples à partir de 1757. La *Marchande d'amour* fut louée, car on considérait qu'elle permettait de se faire une « image vraie » de ce que fut l'Antiquité⁵⁴.

Les critiques, Diderot entre autres, font l'éloge de ces œuvres à la grecque. Leur qualité réside selon lui dans leur effet de froideur qui dépendrait de plusieurs éléments :

D'abord le peintre préfère présenter des jeunes grecques – et il s'agit presque exclusivement de jeunes filles – dans des attitudes très peu mouvementées, statuaire presque, semblables à des poupées de cire. Souvent elles tiennent des couronnes de fleurs, comme *Glycère*, représentée plusieurs fois, ou bien elles décorent une statue ou un autel.⁵⁵

L'architecture à l'antique est aussi une caractéristique de ces œuvres. Elle en constitue souvent le seul décor, ce qui contribue aussi à cette froideur que l'on reproche à Vien. Si l'artiste obtenait autant de succès, c'est que ses représentations coïncidaient avec l'idée que la société de son temps se faisait de l'Antiquité grecque, qui n'était en fait qu'un idéal « déterminé par une certaine notion de “ simplicité ”, de “ tranquillité ” ou de “ naturel ” » qui « correspondait bien à celui du monde littéraire, à la conception de l'Antiquité d'un Jean-Jacques Rousseau en particulier »⁵⁶.

Les œuvres de Vien devinrent alors très à la mode, tellement que la comtesse du Barry le préféra à Fragonard pour la décoration des salons de son Pavillon de Louveciennes, que lui avait fait construire Louis XV⁵⁷: « les peintures de Vien devaient apparaître à Madame du Barry comme l'expression du goût le plus moderne »⁵⁸. Pendant les années 1760 à 1775, Vien était à l'apogée de sa carrière. Respecté par les critiques ainsi que par le public, il fut considéré « comme un des premiers peintres de l'École française »⁵⁹. En plus des sujets à la grecque, Vien recevait des commandes de l'Église, ce qui contribua grandement à restaurer la peinture d'histoire. Cependant, le rôle de Vien concernant le renouvellement de la peinture ne devrait pas être exagéré : il ne faut pas oublier des peintres comme Subleyras, Restout et Vanloo, qui ont contribué à la continuité de la peinture religieuse⁶⁰.

54 *Ibid.*, p. 80.

55 *Ibid.*, p. 81.

56 *Ibid.*, p. 82.

57 *Ibid.*, p. 83.

58 *Ibid.*, p. 86.

59 *Ibid.*, p. 98.

60 *Ibid.*

De 1775 à 1781, Vien effectue de nouveau un voyage en Italie où il agira comme directeur de l'Académie de France à Rome. Jacques-Louis David l'accompagnait lors de ce voyage, qui sera déterminant pour le jeune artiste. Le Salon de 1781 marqua justement un changement de génération. Les élèves de Vien y sont remarqués :

Ce ne sont plus les Vien, les La Grenée, les Doyen, les Vanloo, les Brenet qu'on admire davantage ; ni les Directeurs, ni les professeurs, ni les Conseillers ; ce sont de jeunes débutants, dont le nom était inconnu la veille : David, Ménageot, Vincent, Barthélemy, Suvée, Callet, le Barbier,⁶¹

Vien a donc formé des élèves qui attirèrent l'attention. Il exerça une influence sur le développement de leur style. Ce serait Vien qui aurait suggéré à Jacques-Louis David d'étudier les bas reliefs antiques, tout comme il le faisait lui-même. Les critiques considéraient d'ailleurs que Vien était meilleur professeur que peintre et l'auteur de *L'espion des peintres* écrivait à ce sujet : « Je suis tenté de croire que Vien est plus capable cent fois de bien enseigner et de bien conseiller, que de bien exécuter lui-même »⁶². Vien produit une œuvre dont l'« importance dans la rénovation de la peinture d'histoire, telle que la concevait le classicisme du 17^e siècle, est capitale pour David »⁶³.

Nous avons aussi vu l'importance du dessin d'après nature chez Vien, ce qui sera aussi le cas chez David. Là où Vien diffère de David, c'est que son œuvre n'a pas l'ambition moralisatrice et propagandiste qui va caractériser la démarche de son élève. Elle n'est qu'une reconstitution imaginaire de l'Antiquité⁶⁴. « Vien ne fut jamais un jacobin acharné et son œuvre entre dans le cadre de la mythologie plutôt que dans l'art de la propagande »⁶⁵. David était quant à lui davantage « porté par un esprit politique »⁶⁶. Il avait aussi un caractère différent qui l'amenait à intégrer dans le présent l'idéal de l'Antiquité, contrairement à Vien qui rêvait à ce passé en restant à l'abri des secousses politiques⁶⁷.

En 1789, Vien a été nommé premier peintre du roi⁶⁸, succédant à Pierre, qui cherchait lui aussi davantage de sobriété dans sa peinture. Ce dernier a été l'auteur

61 *Ibid.*, p. 104.

62 *Ibid.*, p. 106.

63 *Ibid.*, p. 108.

64 *Ibid.*, p. 111.

65 *Ibid.*, p. 109.

66 *Ibid.*, p. 114.

67 *Ibid.*, p. 111.

68 Daguerre de Hureaux, Alain et Philippe Le Leyzour, *Les peintres du roi, 1648-1793 : Musée des beaux-arts de Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins à Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, c2000, p. 285.*

d'*exemplum virtutis*, par exemple *La mort d'Harmonie*, de 1751, et il défendait dans ses fonctions administratives la suprématie de la peinture d'histoire. Pierre ne semble pas avoir été apprécié par son entourage, car certains trouvaient qu'il cherchait à imposer ses conceptions artistiques de façon trop autoritaire, ce qui exaspérait entre autres Jacques-Louis David, qui, avec Vien, mit de l'avant des principes semblables tout en prônant effectivement un enseignement plus libre dans son atelier.

Le dernier peintre à avoir précédé Pierre et Vien était Boucher, grand représentant de la peinture rococo (un sculpteur lui a succédé pendant une période de deux ans, Jean-Baptiste Lemoyne⁶⁹). Pierre se présentait quant à lui comme l'héritier de Charles LeBrun et il évoluait lui aussi à cette époque où l'on considérait que l'enseignement académique se devait d'être renouvelé, car certains de ses principes originaux avaient été évacués. Le passage de Boucher à Pierre et à Vien est significatif en ce qui concerne la transformation qui s'opérait en peinture. Diderot avait d'ailleurs réagi avec virulence à la nomination de Boucher, qu'il considérait comme étant le « triomphe du " petit goût " »⁷⁰.

Le rôle que Vien a joué concernant le renouvellement de la peinture a été reconnu, David lui-même l'admettait. Il l'a d'ailleurs représenté dans *Le sacre de l'Empereur Napoléon*, et, en 1808, le Secrétaire perpétuel de la section des Beaux-Arts de l'Institut, Joachim Lebreton, déclarait qu'« En 1789, la peinture était florissante dans l'École française, parce qu'elle possédait l'un et l'autre : M. Vien et ses principaux élèves. »⁷¹

Après que plusieurs écrivains et philosophes, Diderot étant le plus significatif, se soient intéressés aux questions du moralisme, de l'Antiquité et du naturalisme, nous avons constatés ici que Vien, en tant qu'artiste, a créé une œuvre représentative de ces notions. Cet artiste accordait une grande importance à l'étude du modèle vivant et au naturalisme de ses personnages tout en s'intéressant à l'Antiquité.

Cette notion qu'est le naturalisme est très importante pour notre recherche et nous croyons qu'il serait bien de définir ce que signifie ce terme, ce que nous ferons dans la prochaine section. De plus, nous verrons que d'autres artistes français, à la même époque, se sont intéressés à cette notion, entre autre par le biais du caravagisme. Nous démontrerons

69 *Ibid.*

70 Brunel, Georges, « Boucher, neveu de Rameau » dans Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 102.

71 Gaetgens, *op. cit.*, *Joseph-Marie Vien*, p. 119.

aussi que des artistes français s'étaient intéressé au caravagisme au 17^e siècle. Ce courant artistique étant issue d'Italie, nous nous intéresserons finalement aux grands représentants de la peinture italienne autour de 1600, dont Caravage.

1.3 Le naturalisme en peinture

Nous avons constaté dans le dernier chapitre que Joseph-Marie Vien s'est intéressé à la peinture du 17^e siècle dans laquelle la représentation naturaliste jouait un rôle important. À la même époque, un intérêt pour le caravagisme s'est aussi développé en peinture française, ce que nous constaterons dans la présente section. Mais auparavant, nous aimerions ici clarifier ce que signifie le terme « naturalisme ». Nous en profiterons aussi pour préciser le sens que nous lui donnons dans le texte.

Afin de désigner le « naturalisme », le terme « réalisme » est aussi souvent utilisé par les historiens de l'art. Les deux termes, qui ont donné lieu à toutes sortes de définitions, sont utilisés pour désigner le même phénomène chez Caravage, ainsi que son expression chez David. Nous rapportons ici plusieurs définitions de ces termes, tirées de dictionnaires, encyclopédies et monographies, car nous trouvons qu'il est intéressant de constater comment des sens différents leur ont été accordés. Nous voulons aussi préciser quel terme nous utilisons et quel sens nous lui donnons dans le texte.

Le Grand dictionnaire de la peinture précise qu'il faut « démarquer le réalisme du naturalisme avec lequel il est souvent confondu, dans la mesure où il désigne en premier lieu une attitude philosophique, sans rapport avec l'art »⁷². Le réalisme « est essentiellement une réaction consciente à la situation sociale, une critique qui peut aller jusqu'à l'accusation. Le naturalisme en revanche est synonyme de techniques qui sont au service d'un rendu " exact " de la réalité. Il peut convenir comme méthode de reproduction allégorique de chaque style et fait par là aussi partie des techniques du réalisme »⁷³. Le mot « réalisme » est utilisé pour désigner un style de peinture apparu au 19^e siècle, mais « ses caractéristiques générales se retrouvent [aussi] dans des courants artistiques antérieurs. »⁷⁴

72 Ganne, E., *Le grand dictionnaire de la peinture : [des origines à nos jours]* / [traduction et relecture, E. Ganne ... et al.], Amstelveen, Pays-Bas : EDDL, c1998, p. 598.

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

En regardant les définitions du mot « réalisme », nous avons remarqué qu'il est très lié au 19^e siècle, tandis que le terme « naturalisme » est utilisé de façon plus large, avec des références directes aux 17^e et 18^e siècles, justement les périodes qui nous intéressent : l'*Encyclopædia Universalis* mentionne que « Dès le XVII^e siècle, l'Académie des beaux-arts appelait “ naturaliste ” l’“ opinion ” qui “ estime nécessaire l'imitation de la nature en toutes choses ” »⁷⁵. La même notice ajoute un peu plus loin que « Selon Diderot, les “ naturalistes ” sont ceux “ qui ont pour métier de bien observer la nature et pour religion unique celle de la nature ” »⁷⁶.

Dans le *Dictionnaire universel de la peinture*, publié par les *Dictionnaires Robert*, il est mentionné que le terme « naturalisme » « s'emploie en histoire de l'art, dans deux acceptions qu'il importe de distinguer » :

Au sens large, il désigne l'imitation fidèle de la nature : de ce point de vue, l'art de la Grèce classique et, à plus forte raison (ne serait-ce qu'à cause du développement concomitant des connaissances scientifiques), celui de la Renaissance italienne, puis du classicisme, présentent des éléments naturalistes. Ces éléments sont surtout sensibles en ce qui concerne l'imitation du corps humain. Pris au sens strict, le terme de naturalisme sert à désigner la doctrine esthétique conçue par Zola et ses amis.⁷⁷

Les dictionnaires *Larousse* sur la peinture évitent quant à eux de définir le mot « naturalisme » et renvoient plutôt au terme « réalisme ». L'utilisation des deux termes est aussi présente au 19^e siècle, puisque tant le terme « naturalisme » que celui de « réalisme » sont utilisés pour désigner le travail de Courbet⁷⁸, et comme nous venons de le constater dans la citation tirée du *Dictionnaire universel de la peinture*, le « naturalisme » désigne aussi la doctrine esthétique de Zola.

Dans la monographie *Painters of Reality*, le terme « naturalisme » (utilisé en anglais) désigne la peinture de la région italienne de la Lombardie, par rapport à l'école romaine et la peinture de Raphaël et de Michel-Ange qui travaillent sous l'exemple de la sculpture antique :

75 Feyler, Patrick, « Naturalisme », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 16, p. 33.

76 *Ibid.*

77 Maillard, Robert, *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris : S.N.L. -Dictionnaires Robert, 1975, vol. 5, p. 95.

78 Chastel, André, *Connaissance de la peinture : courants, genres & mouvements picturaux*, Coll. « In extenso (Larousse (Firme) », 1264-4242, Paris : Larousse, 2001, p. 495-496.

the Roman school, of whom the finest are Raphael and Michelangelo, has followed the beauty of sculpture and came close to the art of the ancients. But the Venetian painters, and those of the city of Treviso, whose head is Titian, have instead imitated the beauty of nature which they have before their eyes.

[...]

Clearly, these two notable critics [Carlo Ridolfi (1594-1658) and Giovanni Batista Agucchi (1570-1632)] not only regarded Lombard painting as frequently characterized by a pronounced naturalism, but also distinguished this school from the other principal ones then active in Italy.⁷⁹

Dans les écrits consacrés à Caravage, le travail de l'artiste est souvent qualifié de naturaliste et mis en opposition à l'idéalisme, comme le démontre cette citation de Friedlaender tirée d'un texte de Rosenberg : « It is more significant that an artist such as Caravaggio reviled through he was by the idealists for his “ naturalism ”, undoubtedly influenced the future leader of the classicists... »⁸⁰ Comme l'explique Catherine Puglisi, ce naturalisme chez Caravage est justement associé à la Lombardie, région natale de l'artiste :

Cette école régionale se caractérisait par la primauté des effets de la lumière naturelle et l'intensité de l'expression humaine. Ces éléments, fondamentaux dans l'art de Caravage, émaillent à des degrés divers les œuvres de peintres lombards, majeurs et mineurs. C'est pourquoi la liste de ses « précurseurs » s'est allongée ces dernières années au point d'inclure des peintres dont l'influence sur sa formation artistique peut être tantôt directe, tantôt éphémère, voire complètement éloignée. Quoi qu'il en soit, le naturalisme cru et la force immédiate de l'art de Caravage, ses jeux d'ombre et de lumière, sa réinterprétation radicale des sujets sacrés et profanes sont déjà présents chez quatre représentants de cette école lombarde, dont les œuvres eurent un rôle important dans l'acquisition de ces éléments essentiels par le jeune peintre : Giovanni Gerolamo Savoldo (v. 1480-v. 1548), Allessandro Bonvicino, dit Moretto, de Brescia (v. 1498- 1554), Antonio (1523-1587) et Vincenzo Campi (1530/1535-1591).⁸¹

Nous constatons donc avec toutes ces définitions que l'utilisation de ces termes comporte parfois certaines difficultés, notamment d'ordre sémantique, comme le rapporte l'*Encyclopædia Universalis* :

79 Bayer, Andrea, Mina Gregori, *Painters of reality : the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy* / edited by Andrea Bayer ; with contributions by Mina Gregori ... [et al.], New York : Metropolitan Museum of Art ; New Haven : Yale University Press, c2004, p. 3.

80 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 200.

81 Puglisi, Catherine, *Caravage*, Paris : Phaidon, c2005, p. 27.

L'étude du réalisme se heurte à plusieurs difficultés. La première est d'ordre sémantique : le terme de réalisme est utilisé de façon vague par le grand public et aussi, malheureusement, par les spécialistes. Il sert souvent à décrire, pour n'importe quelle période, toute forme d'art représentatif ; on le donne comme synonyme de naturalisme quand on ne le confond pas purement et simplement avec ce dernier terme, qui ne désigne, dans le meilleur des cas, qu'une phase tardive du réalisme. Qui plus est, le terme de réalisme nous confronte à cet important problème philosophique : « Qu'est-ce que la réalité ? »⁸²

La philosophie platonicienne, que nous pouvons mettre en rapport avec la statuaire antique, met justement à l'épreuve le concept de réalité, comme le démontre cet extrait tiré de la monographie *La sculpture : le prestige de l'Antiquité du VIII^e siècle avant J.-C. au V^e siècle après J.-C.* :

Dans cette vision du monde [le monde de la philosophie platonicienne] l'idée n'est pas une manière de fantasme qui s'opposerait au réel : elle est la réalité elle-même, mais saisie à son niveau supérieur, à celui du monde intelligible où n'accède que les philosophes ;

[...]

Mais quand, à son propos ou à celui d'une bonne part de la statuaire classique, on parle aujourd'hui d'idéalisme, on a toute raison de prendre le mot dans une acception platonicienne et d'y voir non un anti-réalisme, mais un effort vers la forme la plus haute du réel.⁸³

Les termes « réalisme » et « naturalisme » donnent donc lieu à toutes sortes de considérations et de définitions. En ce qui nous concerne ici, nous utilisons le terme naturalisme (sauf dans les citations) pour désigner ce phénomène autant chez David que chez Caravage. Le sens que nous donnons à ce terme se rapproche de celui d'une des définitions que nous avons rapportées, qui précise que « Le naturalisme [...] est synonyme de techniques qui sont au service d'un rendu " exact " de la réalité. »⁸⁴ Le choix de ce terme nous permet de demeurer strictement dans le cadre de la technique de la peinture, concernant une façon de rendre l'anatomie des personnages, où le travail directement d'après le

82 Ackerman, Gérald M., « Réalisme (Art) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 19, p. 578.

83 Bruneau, Philippe, Mario Torelli et Xavier Barral i Altet, *La sculpture : le prestige de l'antiquité du VIII^e siècle avant J.-C. au V^e siècle après J.-C.*, Genève : Skira, c1991, p. 73.

84 Ganne, E., *Le grand dictionnaire de la peinture : [des origines à nos jours]* / [traduction et relecture, E. Ganne ... et al.], Amstelveen, Pays-Bas : EDDL, c1998, p. 598.

modèle prend une place capitale et se fait ressentir jusque dans l'œuvre finale. Il nous permet aussi de ne pas créer une confusion avec le réalisme du 19^e siècle et certains enjeux qui peuvent y être associés, tels que l'intérêt pour certaines situations sociales, les paysages urbains, le marxisme et la glorification des travailleurs⁸⁵. Le terme que nous employons est plus neutre et il est de toute façon grandement utilisé dans les écrits sur notre sujet.

Par ailleurs, Gerald M. Ackerman, dans un compte-rendu du livre de Linda Nochlin, *Realism*, mentionne : « We must stop using *realism* as a synonym for representational and imitative art of other periods which is, on the whole, usually idealistic. »⁸⁶ Linda Nochlin mentionne quant à elle dans son livre :

For one of the ways in which Realism differs from all the older arts concerned with verisimilitude is this important and all embracing one : realism of this particular kind and degree was not possible or even conceivable until the nineteenth century.⁸⁷

Elle ajoute aussi :

But it was not until the nineteenth century that contemporary ideology came to equate belief in the facts with the total content of belief itself : it is in this that the crucial difference lies between nineteenth century Realism and all its predecessors.⁸⁸

Nous abondons dans le sens d'Ackerman et de Nochlin en donnant comme exemple Caravage qui, comme nous l'expliquerons dans la section sur la peinture italienne autour de 1600, n'est pas strictement réaliste dans le sens de la peinture du 19^e siècle.

Finalement, concernant le choix d'utiliser le terme « naturalisme », notons que selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, publié par *Le Robert*, il est apparu dans la langue française en 1719⁸⁹, alors que le terme « réalisme » est apparu en 1801, donc au 19^e siècle, et qu'il fut créé en philosophie, « dans un cadre kantien »⁹⁰. Il a par la suite été repris en art et en littérature, autour de 1826, et s'appliquait « à une doctrine selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à modifier le réel ou à en donner une

85 Souriau, Étienne et Souriau, Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, 2e éd., Coll. « Quadrige (Presses universitaires de France), Dicos poche », Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 1204-1205.

86 Ackerman, Gerald M., « [Review of] *Realism* », *The Art Bulletin*, Vol. 55 No 3 (September 1973), p. 469.

87 Nochlin, Linda, *Realism*, Harmondsworth: Penguin, c1971, p. 45.

88 *Ibid.*

89 Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, c2010, p. 1402.

90 *Ibid.*, p. 1880.

représentation partielle, moralisée ou soumise à un préjugé »⁹¹. Les artistes que nous étudions ici évoluait donc dans un contexte où le terme « réalisme » n'existait pas.

Une autre notion que nous abordons dans cette recherche est celle de l'idéalisme, que nous mettrons souvent en opposition avec le naturalisme lorsque nous décrirons les œuvres de David. Ce que nous entendons par « idéalisme » est lié à la notion du beau idéal véhiculée par la culture classique :

En ce sens, l'*idéal* est avant tout associé à la beauté classique. La théorie du classicisme italien (Bellori) et français (Boileau), les modèles de Raphaël, de Poussin, de la plupart des dramaturges du XVII^e siècle, déterminent la formulation d'un *beau idéal* qui domine l'esthétique à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècles. C'est un idéal défini par la valeur canonique des œuvres antiques, le sens des proportions, la mesure et la clarté. On retrouve ces principes aux origines de l'idéalisme* allemand, notamment chez Winckelmann qui approfondit l'essence de l'Idéal grec, décisif pour l'esthétique idéaliste : au sens des proportions classiques viendra s'ajouter la dimension dionysiaque*, moteur de la transformation du classicisme* en romantisme*. ⁹²

C'est donc à cette culture classique que David se réfère, avec des artistes comme Raphaël et Poussin, dont l'influence est dominante chez lui. Cependant, malgré son attachement au concept d'idéalisme issu de la culture classique, David développe aussi une autre forme d'idéal qui lui est plus personnel et qui pourrait se définir ainsi :

L'idéal en art est la perfection suprême ou typique qui n'existe que dans l'imagination de l'artiste. Mais l'idéal est individuel. Chaque artiste poursuit à sa manière la recherche de l'idéal. Cependant, l'idéal entraîne avec lui l'idée de perfection du type proposé, quel qu'il soit. Atteindre l'idéal, c'est pour un artiste se rapprocher le plus possible de la perfection, en s'appuyant sur l'étude de la nature et en l'interprétant d'une façon individuelle. L'idéal de Michel-Ange était bien différent de celui de Rembrandt et de Velasquez, aussi tous les trois ont-ils laissé des chefs-d'œuvre de caractère bien tranchés. ⁹³

L'idéal de David est donc grandement associé à la beauté classique, mais il fait aussi intervenir le naturalisme caravagesque, ce qui lui confère son originalité. David a créé sa propre esthétique, tout comme le feront différemment certains de ses élèves, par exemple Girodet et Ingres. Bien entendu, David est porté par les enjeux de son temps, mais l'étude

91 *Ibid.*

92 Souriau, Étienne et Souriau, Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, 2e éd., Coll. « Quadrige (Presses universitaires de France), Dicos poche », Paris : Presses universitaires de France, 2004, p. 846.

93 Adeline, Jules, *Lexique des termes d'art*, Montréal : Guérin, 1997, p. 244.

de l'école néoclassique permet de constater que son esthétique, même soumise à des règles strictes, se distingue de celle des autres par la couleur, la luminosité, l'expression et la qualité de la composition. À première vue, les artistes classiques ou néoclassiques peuvent donner l'impression d'être tous du pareil au même, mais une étude plus attentive nous permet de constater leurs différences.

Maintenant que nous avons bien définie ces termes, voyons dans les pages qui suivent comment cette poussée vers le naturalisme s'est manifestée en France à la fin du 18^e siècle alors que certains artistes, à la demande de l'Académie, se sont justement intéressés à la peinture du 17^e siècle lors de leur séjour en Italie.

1.3.1 Le caravagisme chez les pensionnaires de l'Académie de France à Rome

Cette solution que représente le naturalisme pour ceux qui ont critiqué la peinture rococo s'est manifestée par un intérêt pour le caravagisme. Une étude de Pierre Rosenberg, dont nous rapportons ici les grandes lignes, démontre justement que cet intérêt coïncide avec cette période de rénovation de la peinture française.

La recherche de l'historien de l'art s'est essentiellement basée sur la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec le Surintendant des Bâtiments*, laquelle couvre, en plusieurs volumes, les années 1666 à 1810. Cette correspondance lui a permis de vérifier à quelle époque Caravage et ses émules ont commencé à faire l'objet de copies. Nous rapportons ici l'essentiel des propos que tient Rosenberg à ce sujet dans un article intitulé *Caravage et la France*⁹⁴.

Le nom de Caravage est mentionné pour la première fois dans une lettre du 2 novembre 1757, que Charles Natoire, alors directeur de l'Académie de France à Rome, a envoyée au marquis de Marigny alors que « l'échange de lettres entre directeurs et surintendants dure depuis près d'un siècle »⁹⁵ et que « L'habitude de telles copies remonte à la fondation de l'Académie. »⁹⁶ Le fait que le nom de Caravage ne soit pas apparu dans la *Correspondance* avant 1757 est donc significatif.

Cette date correspond non seulement à une période de rénovation de la peinture d'histoire en France, phénomène que nous avons identifiée précédemment, mais coïncide

⁹⁴ Rosenberg, Pierre, « Caravage et la France » dans Fossi, Gloria e Zeri, Federico, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, v. 2, Milano : Electa, c1984, p. 823-830.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 824.

⁹⁶ *Ibid.*

aussi avec un intérêt pour Caravage. À cette époque, la réaction contre le rococo s'est exprimée entre autres par le besoin, chez certains artistes, d'une peinture plus naturaliste. L'intérêt pour Caravage et ses émules s'inscrit de manière cohérente dans cette démarche et Rosenberg démontre que c'est bien à cette époque qu'il apparut. Il précise que c'est environ au milieu du 18^e siècle que « Caravage et ses émules sont considérés comme des artistes de notoriété suffisante pour avoir droit aux honneurs de la copie »⁹⁷.

En 1757, la correspondance nous apprend que « les trois pensionnaires choisis sont Monet qui copie le Guide, Fragonard (drôlement orthographié par Natoire « Flagonart » !) chargé du Pierre de Cortone et Brenet. »⁹⁸ Nicolas-Guy Brenet fut un « Élève de Boucher, puis de Carle Van Loo à l'École royale des Élèves protégés, il séjourna à Rome de 1756 à 1759, où il fut l'un des premiers artistes français de son siècle à copier Caravage. »⁹⁹ L'œuvre qu'il copia fut un *Christ que l'on met au tombeau* qu'il effectua rapidement pour le terminer le 18 octobre 1758. Une lettre démontre que Natoire, « un des meilleurs peintres de cette génération de 1700 »¹⁰⁰ n'abordait pas Caravage sans certaines réserves : « Ce maître manque un peu dans l'élégance du dessin. J'ai tâché d'inspirer au jeune peintre de ne pas tomber dans des lourdeurs de partie où ce tableau incline un peu trop. »¹⁰¹ Il écrira aussi dans une lettre du 24 octobre 1759 :

J'aurais voulu que la copie du sr Brenet d'après le Caravage, dans la partie du contour eût été un peu plus élégante que n'est l'original ; mais il s'est laissé emporter, malgré mes précautions, à trop imiter ce maître qui, dans la partie du dessin, est pesant et peu noble.¹⁰²

Même si on commence à demander aux artistes de copier des œuvres de Caravage, cette citation démontre que ce dernier est tout de même critiqué. Cette œuvre que nous venons d'identifier a donc été la première copie d'un Caravage par un pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Le même tableau a aussi été copié par Rubens, Géricault, et Cézanne¹⁰³.

La deuxième mention d'une copie que l'on retrouve dans la *Correspondance* concerne notre artiste, Jacques-Louis David, qui a copié la *Cène* d'après le peintre carava-

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

99 Rosenberg, Pierre, Temperini, Renaud, Caillet, Jean-Pierre, *La peinture française*, Paris : Éditions Mengès, c2001, vol. 1, p. 531.

100 Rosenberg, *op. cit.*, « Caravage et la France », p. 824.

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 *Ibid.*, p. 825.

gesque Valentin de Boulogne, copie sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, lors des analyses.

La troisième mention rapporte une « copie [...] d'après le *Martyre de saint Procès et de saint Martinien*, aujourd'hui au Vatican, également de Valentin [...] envoyée à Paris à la même date que celle de David »¹⁰⁴, copie réalisée par Jean-Baptiste Regnault, qui effectua le séjour en Italie de 1776 à 1780, où il « semble avoir autant regardé le baroque tardif que les monuments antiques et les œuvres de Mengs. »¹⁰⁵

Jean-Charles Nicaise Perrin est le quatrième artiste cité dans la *Correspondance* :

Dans une lettre adressée à Lagrenée l'Aîné, qui a remplacé Vien, D'Angiviller écrit bien, le 24 juin 1784 (XIV, 439), que Perrin « vient d'achever sa copie pour le Roi d'un des plus beaux tableaux de Michel-Ange Caravage et elle est fort bien », mais il n'en précise pas le sujet [...] ¹⁰⁶

Perrin séjourna à Rome de 1780 à 1784 et « il s'y montra particulièrement attiré par le Guerchin et le Caravage, dont il copia plusieurs tableaux [...] il s'emploie à obtenir un langage personnel, austère et sculptural, mais attentif au réalisme de certains détails, avec en outre des effets lumineux d'inspiration caravagesque. »¹⁰⁷ Rosenberg croit que la copie qu'il a exécutée pourrait être une *Déposition*, mais il ne possède pas de preuves définitives¹⁰⁸.

En 1788, toujours dans la *Correspondance*, une autre mention est faite d'un artiste caravagesque. François-Guillaume Ménageot, nouveau directeur de l'Académie, cherchait un tableau que pourrait copier Guillaume Guillon, dit Lethière, qui fit un séjour à Rome de 1787 à 1791, et qui, à son retour à Paris, « ouvrit un atelier concurrent de celui de David, dont l'influence sur son style était pourtant de plus en plus forte vers cette époque »¹⁰⁹. Ménageot pensa à lui demander de copier une *Mise au tombeau* du flamand François Stellaert, un contemporain de Caravage qui, selon lui, « avait beaucoup de sa manière avec un plus beau coloris »¹¹⁰. Après cette mention, il ne sera plus jamais question de cette œuvre dans la *Correspondance*, donc rien n'atteste que Lethière l'ait exécutée. Ménageot

104 *Ibid.*, p. 827.

105 Rosenberg, Pierre, Temperini, Renaud, Caillet, Jean-Pierre, *La peinture française*, Paris : Éditions Mengès, c2001, vol. 2, p. 557.

106 Rosenberg, *op. cit.*, « Caravage et la France », p. 827.

107 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 2, p. 557-559.

108 Rosenberg, *op. cit.*, « Caravage et la France », p. 827.

109 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 2, p. 574.

110 Rosenberg, *op. cit.*, « Caravage et la France », p. 827.

lui demanda éventuellement de copier une *Descente de croix* se trouvant dans la sacristie des Chartreux, à Naples. Terminé en 1791, le tableau sera envoyé en France. « “ Jamais copie n’a coûté plus de peine ”, écrit Ménageot (XVI, 4), qui ajoute (XVI, 15) : “ C’est une des belles copies qui auront été faites par un des pensionnaires ” »¹¹¹.

La *Correspondance* mentionne par la suite une copie du *Martyre de saint Pierre* d’après Guido Reni, effectuée par François-Xavier Fabre, un artiste ayant travaillé dans l’atelier de David et ayant fui la France pour ses sympathies royalistes¹¹². Ce tableau serait, selon Rosenberg, le plus caravagesque de tous ceux de Guido Reni¹¹³.

Finalement, la dernière mention au sujet du caravagisme est datée de 1796 et concerne un peintre romain nommé Camancini : « À cette date, Delacroix, le père légal du peintre, nous apprend que les “ P.P. Philippins de Santa Maria de Vallicella, dans la crainte de perdre les beaux tableaux de Caravaggio, en commandèrent une copie de main de maître. Camancini (*sic*), peintre romain, jeune homme de grandes espérances, a entrepris cet ouvrage ” »¹¹⁴.

Cette mention ne concerne pas une copie demandée à un pensionnaire, mais révèle tout de même un intérêt pour le caravagisme de la part des Français.

La recherche de Rosenberg démontre donc qu’il y avait un intérêt pour ce type de peinture pendant la deuxième moitié du 18^e siècle, et que cet intérêt coïncide avec une période de rénovation de la peinture française. Ce phénomène n’est pas surprenant, puisque l’on reprochait aux artistes rococo de produire des œuvres trop artificielles. De plus, nous avons vu dans la section sur Vien comment ce dernier insistait sur le travail d’après nature et comment les caractéristiques du modèle se retrouvaient dans l’œuvre finale, ce qui caractérisait aussi les artistes caravagesques. Dans les pages qui suivent, nous constaterons que les Français s’étaient aussi intéressés au caravagisme pendant le 17^e siècle.

1.3.2 Les caravagesques français au 17^e siècle

Un siècle plus tôt, les Français se sont intéressés au caravagisme, au point où ces artistes peuvent être qualifiés de caravagesques. Les innovations et la popularité du caravagisme ont eut des échos au-delà de Rome. Comme l’a écrit Sebastian Schütze dans le cata-

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 2, p. 570.

¹¹³ Rosenberg, *op. cit.*, « Caravage et la France », p. 827.

¹¹⁴ *Ibid.*

logue *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, « Ses innovations picturales radicales [celles de Caravage] incitèrent des peintres de toute l'Italie ainsi que d'Espagne, de France, d'Allemagne et des Pays-bas à suivre ses traces. »¹¹⁵ Cependant, contrairement à Annibal Carrache, Caravage n'a pas fondé d'école ni dirigé d'atelier¹¹⁶.

Parmi les français, Valentin de Boulogne et Simon Vouet auraient été des chefs de file. Ces artistes sont souvent divisés en deux groupes : certains sont « surtout sensibles à l'influence de Manfredi ; d'autres peuvent au contraire être rassemblés autour de Carlo Saraceni. »¹¹⁷

Manfredi s'est installé à Rome vers 1600 et il est considéré comme étant le disciple le plus fidèle de Caravage. Il travaillait sur les mêmes sujets que ce dernier, en imitant son clair-obscur. Après le départ de Caravage, il a exercé une grande influence sur les artistes français qui venaient s'installer à Rome tels Régnier, Tournier et Valentin de Boulogne¹¹⁸. Quant à Saraceni, il apparaît à Rome à la même époque que Manfredi. Il est devenu, entre 1610 et 1619, l'un des caravagesques qui recevaient le plus de commandes pour les chapelles. Saraceni a travaillé avec un élève, Jean Leclerc. Jean-Pierre Cuzin et Pierre Rosenberg mentionnent aussi une proximité de manière avec Guy François¹¹⁹.

Les caravagesques français, regroupés sous Manfredi et Saraceni, seraient donc Valentin de Boulogne, Nicolas Régnier, Nicolas Tournier, Jean Leclerc et Guy François. On peut aussi ajouter les noms de Trophime Bigot, Simon Vouet, Claude Vignon, qui gravitait autour de ce dernier, ainsi que Claude Mellan (de façon plus incertaine)¹²⁰.

Cuzin et Rosenberg émettent cependant des réserves quant à cette division en deux groupes. Ils admettent l'existence d'artistes sensibles à l'influence de Manfredi, mais, dans le cas de Saraceni, « parler d'un " groupe " est bien vite dit, puisque rien n'assure que tel ou tel anonyme proche de Saraceni soit français. »¹²¹ Ces artistes n'ayant pas beaucoup accès aux œuvres de Caravage, ce fut « donc souvent à un caravagisme de seconde

115 Franklin, David, *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, New Haven Conn. : Yale University Press ; Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada ; Fort Worth : Kimbell Art Museum, c2011, p. 26.

116 *Ibid.*

117 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 1, p. 249.

118 Maillard, Robert, *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris : S.N.L. -Dictionnaires Robert, 1975, vol. 4., p. 348-349.

119 Cuzin, Jean-Pierre, « Saraceni et la France: à propos du don par les Amis du Louvre de la Naissance de la Vierge », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 28, no. 3 (1978), p. 195.

120 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 1, p. 243-249.

121 Cuzin, *op. cit.*, « Saraceni et la France », p. 195.

main, principalement celui de Manfredi et de Saraceni, que les peintres français durent se confronter. »¹²²

Ces artistes ont contribué à propager le caravagisme en France, Guy François étant l'un des premiers à le faire, mais il travaillait cependant dans l'isolement¹²³. Pierre Rosenberg fait état de cette situation :

C'est un lieu commun que de dire que la France a été réticente à accueillir Caravage et la leçon du caravagisme. C'est oublier un peu vite que quelques-uns des plus grands peintres caravagesques établis à Rome étaient français d'origine (Valentin, ecc.. (*sic*)). Rentrés en France, ceux des peintres caravagesques français qui s'établissent en province, comme Tournier ou Guy François, restent caravagesques. Seuls ceux qui font carrière à Paris – le nom de Vouet vient tout de suite à l'esprit – renoncent à la formule caravagesque pour adopter un style plus élégant et décoratif, une palette plus claire, une manière en vérité originale et nouvelle.¹²⁴

Il y avait donc une résistance au caravagisme à Paris. Effectivement, nous avons constaté dans la section sur le caravagisme chez les pensionnaires de l'Académie de France à Rome que ce n'est pas avant 1757 que les caravagesques ont acquis une certaine notoriété à Paris. Au début du 17^e siècle, le milieu de l'art était sous contrôle. Les barrières avaient été dressées plus hautes afin de contrer la présence à Paris d'artistes des Pays-Bas du Nord et du Sud ainsi que des artistes provinciaux. Même Poussin, « n'ayant pas fait son apprentissage à Paris (et probablement pas d'apprentissage du tout...), n'a pas le droit d'y vendre ni même d'y peindre, et, s'il y contrevient, encourt saisie et prison. »¹²⁵ Le mécénat du roi ne concernait que « quelques artistes attirés et pensionnés par lui. »¹²⁶ De retour du voyage en Italie, certains peintres tels Tournier et Guy François s'installaient donc en province et conservaient leur style caravagesque, tandis que des artistes comme Vouet voulant faire carrière à Paris abandonnaient le caravagisme « pour adopter un style plus élégant et décoratif, une palette plus claire »¹²⁷. Georges de La Tour aurait été à Paris la seule exception avec un style qui rappelle le caravagisme. Les historiens de l'art sont cependant divisés à savoir si l'artiste a effectué ou non le voyage en Italie :

122 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 1, p. 242.

123 *Ibid.*, p. 249.

124 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 183.

125 Thuillier, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, c1994, p. 84.

126 *Ibid.*, p. 83.

127 Rosenberg, *op. cit.*, « David et Caravage », p. 183.

Ceux qui soutiennent l'existence d'un tel voyage mettent en avant l'attraction exercée à l'époque par Rome, le fait que tous les artistes lorrains de la génération de La Tour s'y sont rendus et les liens très privilégiés que la Lorraine entretient avec cette ville. Ceux qui ne croient pas au séjour italien objectent le silence des archives romaines et font en outre remarquer que la Lorraine se trouve vers cette période au carrefour des plus grandes écoles picturales et que La Tour n'avait pas besoin de faire le voyage d'Italie pour connaître les plus importants courants stylistiques de son temps.¹²⁸

Nous savons cependant que La Tour a pu voir en France un tableau de Caravage, l'*Annonciation* de la cathédrale de Nancy, « la seule œuvre réalisée par Caravage pour un pays étranger »¹²⁹. Bien que La Tour s'inspirait du répertoire caravagesque, il travaillait cependant dans un esprit fort différent :

les sources de l'art de La Tour doivent sans doute être recherchées ailleurs que dans le caravagisme italien : chez les Lorrains, bien sûr, et plus particulièrement chez Callot, Le Clerc et surtout Bellange ; chez les peintres de Leyde, d'Anvers et peut-être d'Allemagne ; chez certains caravagesques hollandais (Baburen, Ter Brugghen, Honthorst) ; à Paris, enfin, où il put acquérir dans le milieu franco-nordique le goût pour les scènes de genre satiriques et théâtrales dont on trouve des traces dans ses toutes premières œuvres.¹³⁰

La Tour travaillait avec une esthétique particulière qui se caractérise par des formes anguleuses et une matière picturale plate¹³¹. Il est reconnu pour ce que l'on appelle ses « nuits », son œuvre ayant ainsi été longtemps divisée « en deux parts bien distinctes : celle des diurnes, à l'éclairage puissant dont la source se situe hors du tableau, et celle des nocturnes, à la lumière venant d'une chandelle visible ou dissimulée par une main. »¹³² La Tour ne semble pas avoir exercé une influence sur Jacques-Louis David. C'est plutôt lors de son voyage en Italie que ce dernier entrera en contact avec le caravagisme et la peinture italienne du 17^e siècle. La *Cène* de Valentin que nous avons citée en est un exemple.

Les français se sont donc intéressés au caravagisme aux 17^e et 18^e siècles, mais ce n'est pas avant le 18^e siècle que Paris s'y intéressera réellement. Nous verrons maintenant de quoi il en retournait autour de 1600 de ces artistes italiens qui ont influencés la peinture

128 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 1, p. 290.

129 Ferté, Bruno et Pierre Rosenberg (dir.), *Georges de la Tour*, Paris : Gallimard, Coll. « Maîtres de l'art », c1999, p. 16.

130 Rosenberg, *op. cit.*, *La peinture française*, vol. 1, p. 291.

131 *Ibid.*, p. 293.

132 Ferté, *op.cit.*, *Georges de la Tour*, p. 18.

française. Nous croyons que l'étude de cette période est importante, puisque les artistes que nous aborderons constituent la source de cette influence que nous étudions chez David.

1.3.3 La peinture italienne autour de 1600

Le style de peinture qui régnait en Italie jusqu'à environ 1600 était la peinture dite « maniériste » :

Le terme dérive de *maniera*, synonyme de « style » à la Renaissance. Les peintres italiens vénèrent la *maniera moderna* (Giorgio Vasari, *Le Vite [Les Vies]*) des grands maîtres de la Renaissance. Ils copient les œuvres de Léonard : le carton de *la Bataille d'Anghiari* (1503-1505) *Léda et le Cygne* (1513?) ; celles de Michel-Ange : le carton de *la Bataille de Cascina* (1504), le plafond de la chapelle Sixtine (1508-1512) puis *le Jugement dernier* (1536-1541); ils étudient aussi la chambre d'Héliodore (1511- 1514) et la chambre de l'Incendie (1511-1517) de Raphaël. Cette inspiration s'écarte de la nature et génère une expression étrange et artificielle annoncée par le *Tondo Doni* (1505-1506) de Michel-Ange.¹³³

L'historien Luigi Lanzi, en 1792, aurait utilisé le terme de « maniériste » pour la première fois, afin de « désigner le style qui règne dans la peinture italienne pendant la période s'étendant du sac de Rome (1527) à l'avènement des Carrache. »¹³⁴ Le même Lanzi définit, toujours en 1792, le maniérisme ainsi : « une altération du vrai, sans aucune originalité propre, puisqu'il est fondé sur l'imitation et la répétition. »¹³⁵ Le maniérisme s'inspire de la Renaissance, qui lui « fournit un répertoire de formes et d'attitudes que leur perfectionnement réduit à l'état de formules. Le dessin conserve un rôle essentiel et s'éloigne de la traduction du réel. »¹³⁶ Les maniéristes étaient donc accusés d'imiter à répétition et de façon mécanique la peinture de Raphaël et de Michel-Ange en oubliant l'étude de la nature.

Autour de 1600, certains artistes ont développé une conscience critique envers cette peinture, ce qui donna lieu à un nouveau mouvement. Ces « anti-maniéristes », comme les désigne Walter Friedlaender, ont jeté les bases d'une nouvelle conception de l'art. Le travail pratique primait chez eux, alors que les maniéristes organisaient des lectures,

133 Fride-Carrassat, Patricia et Marcadé, Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Collections *Comprendre et reconnaître*, Paris : Larousse, 2008, p. 17.

134 Cuzin, Jean-Pierre, Laclotte, Michel, *Dictionnaire de la peinture*, Paris : Larousse, c1987, p. 605.

135 *Ibid.*

136 Fride-Carrassat, *op. cit.*, *Les mouvements dans la peinture*, p. 18.

écrivait des traités et élaborait des théories de l'art¹³⁷. Comme l'explique Friedlaender, ces artistes étaient motivés par un désir de supplanter le maniérisme tardif, qu'ils considéraient comme étant trop artificiel, par une peinture davantage axée sur l'observation de la nature :

In opposition to these handy-men of the *maniera* arose artists who, although not all of the same age, were all born in the last third of the century, in different places. Very different as to temperament and character, and sharply contrasting in their artistic activities though they were, they shared certain traits in common – the desire for simplicity and objectivity instead of complexity, for truth to nature (or that part of nature that could be objectively tested) instead of to the “ imaginative ”, and for solid and dedicated work instead of painting by rote with only a glib and facile “ effect ” in mind.¹³⁸

Comme l'explique John Gash, Caravage et Annibal Carrache étaient les principaux représentants de ce mouvement :

Caravaggio and Annibale Carracci were, for Giustiniani as well as for the majority of subsequent writers, the two single artists most responsible for ending the predominance of the late *maniera* and inaugurating a new style more in touch with nature.¹³⁹

Caravage voulait s'éloigner de cette tendance à l'imitation et à la répétition. Il préconisait davantage l'étude de la nature et prenait ses distances par rapport à cet idéalisme issu de la peinture de Raphaël et de Michel-Ange. Selon Bellori, l'art de Caravage se réduit « à une imitation remarquablement fidèle des choses [...] Retirant aux couleurs toute joliesse et toute vanité, il revigora les teintes, et leur restitua le sang et la carnation. »¹⁴⁰ Caravage choisissait ses modèles en vue d'obtenir une certaine esthétique et la façon dont il rend ses personnages nous fait ressentir leur aspect corporel et matériel.

Cependant, et bien que ces remarques soient justes, il faut préciser que son travail n'est pas complètement dénué d'idéalisme. Caravage n'est pas un peintre réaliste du 19^e siècle. Les représentations de jeunes hommes aux caractéristiques androgynes qu'il a effectuées au cours des années 1590 en sont un exemple, comme l'explique Donald Posner:

137 Friedlaender, Walter, *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*, New York : Schocken Books, 1969, c1965, p. 53.

138 *Ibid.*, p. 51.

139 Gash, John, *Caravaggio*, London : Jupiter, c1980, p. 20.

140 Berne-Joffroy, André, *Le dossier Caravage*, Paris : Éditions de Minuit, c1959, p. 21.

It seems to me obvious that the *Bacchus* is not a portrait of a real person, and that the physiognomy represents an ideal type based on special standards of beauty. This is not to say that Caravaggio did not paint from a model in this or in other cases ;

[...]

Probably he used all methods sometime in the course of his early career. Admittedly, the boys Caravaggio represented in this period have a strong family resemblance. But the constant element in them is the formal ideal.¹⁴¹

Caravage a donc ici construit une représentation idéalisée d'un jeune homme, ne se bornant pas strictement à reproduire ce qu'il voyait. Ces représentations pourraient bien aussi avoir subies l'influence de l'Antiquité, comme l'explique Posner : « The fleshy but refined and regular features of Bacchus have reminded some authors of ancient sculpture, and representations of Antinous have been mentioned several times as a possible influence on Caravaggio. »¹⁴²

Effectivement, Caravage portait un certain intérêt pour l'antique, mais cet élément ne faisait pas autorité chez-lui, comparativement à un peintre comme Raphaël. Selon John Varriano, son intérêt pour l'antique résidait ailleurs :

His measure of antique sculpture was not an ideal standard and canonical works like the *Apollo Belvedere*, the *Laocoön*, and the *Farnese Hercules* were of no interest to him. When he did borrow from the classical past or from the great masters of the Renaissance, it was never for the sake of historical accuracy or the hope for wider critical acclaim-which, of course, his early biographers never bestowed anyway. His most meaningful derivations fall into other categories : the desire to add wit to a serious subject, to lend respectability to potentially offensive treatments of those same subjects, to delight an audience who either owned or was well acquainted with the works to which the allusions were made, or finally, to engage or compete with the past in a polemical fashion.¹⁴³

Finalement, ajoutons que l'artiste a aussi produit des œuvres religieuses, qui comportaient donc une part d'idéalisme puisque des éléments n'existant pas dans la matière y sont représentés, comme les anges et les auréoles.

Le style que Caravage développa devint très populaire :

141 Posner, Donald, " Caravaggio's Homo-Erotic Early Works ", *Art Quarterly*, Vol. 34, No 3 (Autumn 1971), p. 308.

142 *Ibid.*, 313.

143 Varriano, John L., *Caravaggio : the art of realism*, University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, c2006, p. 27.

Bien que le maître Lombard n'eût ni élèves, ni atelier, ni disciples proprement dits, le caravagisme se répandit comme une traînée de poudre à travers toute l'Europe avec les mêmes caractéristiques (naturalisme de la représentation, figures grandeur nature, lumière incidente, valeur expressive du clair-obscur) et les mêmes thèmes (scènes de taverne, musiciens, diseuses de bonne aventure).¹⁴⁴

Les œuvres que nous retenons de lui se caractérisent par un contraste très marqué entre les ombres et la lumière et une représentation naturaliste du sujet. Il a commencé à expérimenter avec le clair-obscur de façon systématique pendant les années 1590, alors que la luminosité dans les œuvres est concentrée sur les personnages et que le reste de la composition reste dans l'ombre. Il avait pris conscience de l'existence d'une tradition de la peinture religieuse plus sombre et plus naturaliste qui contrastait avec les couleurs pâles et artificielles des œuvres maniéristes plus récentes. Parmi les grands représentants de cette peinture, nous retrouvons Léonard de Vinci, Savoldo, Romanino et Moretto¹⁴⁵. Un artiste comme Léonard de Vinci aurait donc été un précurseur de la méthode du clair-obscur, comme l'explique cette définition :

On appelle clair-obscur la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l'illusion du relief en jouant, afin d'y parvenir par le savoir-faire technique de l'artiste, des passages subtils de la lumière à l'ombre pour modeler les formes. Léonard de Vinci et Giorgione ont été les précurseurs de ce procédé développé par Corrège et pratiqué notamment par Titien, Caravage, Velasquez, Rembrandt, Georges de La Tour, etc.¹⁴⁶

En 1708, dans son *Cours de peinture par principes*, Roger de Piles définissait le clair-obscur ainsi : « Et par le mot de clair-obscur, l'on entend l'art de distribuer avantageusement les lumières et les ombres qui doivent se trouver dans un tableau, tant pour le repos et pour la satisfaction des yeux que pour l'effet du tout-ensemble. »¹⁴⁷ Il ajoute par la suite à cette définition cette capacité de rendre les objets plus vrais et plus sensibles que le travail avec le clair-obscur donne à l'artiste : « car l'incidence de la lumière et de l'ombre ne tend qu'à marquer précisément les parties éclairées et les parties ombrées ; et le clair-obscur ajoute à

144 Ferté, *op. cit.*, *Georges de la Tour*, p. 15.

145 Gash, *op. cit.*, *Caravaggio*, p. 6.

146 Chastel, André, *Connaissance de la peinture : courants, genres & mouvements picturaux*, Coll. « In extenso (Larousse (Firme) », 1264-4242, Paris : Larousse, 2001, p. 95.

147 Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, préface de Jacques Thuillier, Collection « Tel », 150, Paris : Gallimard, 1989, p. 176.

cette précision l'art de rendre les objets avec plus de relief, plus vrais et plus sensibles. »¹⁴⁸ Donc, comme le souligne Roger de Piles, le clair-obscur constitue un moyen permettant à l'artiste de rendre les éléments de son œuvre de façon plus naturaliste. Nous reviendrons aussi à la section 2.3, lors des analyses des œuvres de Jacques-Louis David, avec certaines notions concernant le clair-obscur.

Caravage a réalisé autour de 1600 un ensemble d'œuvres pour la Chapelle Contarelli à l'église Saint-Louis-des-Français, qui marquent un point tournant dans sa carrière, car ces tableaux « furent la première œuvre publique du peintre et inaugurèrent cette période nouvelle de sa carrière »¹⁴⁹. Il s'agit de la *Vocation de Saint Mathieu* (fig. 3), le *Martyre de Saint Mathieu* (fig. 4) et *Saint Mathieu et l'ange* (fig. 5). Catherine Puglisi formule des remarques intéressantes pour Le *Martyre de Saint Mathieu*, produit pour l'un des murs latéraux :

Le puissant clair-obscur, qui met en relief les personnages brillamment éclairés sur le fond sombre du tableau, est un élément essentiel de la nouvelle lecture que Caravage donne du martyre de l'apôtre. Après avoir renforcé les ombres de ses tableaux de chevalet vers 1599, il perçoit alors tout le potentiel dramatique du « ténébrisme » pour ses grands tableaux narratifs. Selon la juste description que Bellori donne de ce système d'éclairage artificiel, Caravage « n'exposa jamais aucun de ses personnages à la lumière du jour, mais il trouva le moyen de les peindre sur le fond sombre d'un espace fermé, à l'aide d'une source de lumière suspendue verticalement au-dessus de la partie principale du corps, en laissant tout le reste dans l'ombre, de façon à renforcer l'expression par le jeu puissant des ombres et de la lumière ». L'obscurité de l'arrière-plan donne ainsi du relief aux personnages, lesquels semblent projeter en avant leurs formes sculpturales.¹⁵⁰

En plus des effets dramatiques que permet le clair-obscur, cette citation souligne comment il aide aussi à donner du relief aux personnages ce qui est favorable à la représentation naturaliste.

Le *Saint Mathieu et l'ange* fut quant à lui produit pour le retable. Il y en eut deux versions, la première (fig. 6) ayant été rejetée pour son manque de décorum : « son expression incrédule et son écriture hésitante le faisaient passer pour un simple d'esprit, et son apparence physique trahissait son appartenance à une classe sociale inférieure. »¹⁵¹ L'œuvre ne respectait pas les résolutions du Concile de Trente, dont la dernière session datait de

148 *Ibid.* p. 177.

149 Jullian, René, *Caravage*, Lyon : IAC, 1961, p. 260.

150 Puglisi, Catherine, *Caravage*, Paris : Phaidon, c2005, p. 159.

151 *Ibid.*, p. 180.

1563¹⁵². Selon les décrets de ce Concile, le rôle des saints était affirmé « à la fois en tant que témoins de la grâce de Dieu et exemple vertueux de piété et de dévotion »¹⁵³. L'œuvre a donc été écartée. Caravage a produit un autre *Saint Mathieu et l'ange* (fig. 5), se trouvant toujours à la chapelle Contarelli, et qui fut jugé plus conforme au décorum et à l'idée que le public se faisait d'un évangéliste¹⁵⁴.

Les œuvres que Caravage produisit à cette époque se caractérisent aussi par un traitement rapproché des personnages, ce qui permet d'accorder une grande attention au rendu du modèle, et, encore une fois, de favoriser la représentation naturaliste :

Two of the most salient features of his mature art, his use of *chiaroscuro*, far from being simply atmospheric, was a formula for isolating and emphasizing the lit figures on a shallow foreground stage against a wall of darkness, while the close-up treatment aided this process by decreasing the area of surrounding space and thus forcing the figures themselves on our attention.¹⁵⁵

Le *Saint Jean Baptiste* (fig. 7) et l'*Amour vainqueur* (fig. 8) produits autour de 1602 sont d'autres exemples de la volonté de Caravage de se distinguer des artistes plus idéalistes. Nous verrons éventuellement leur influence chez Jacques-Louis David. Caravage travaille avec la conscience d'être différent par rapport à son entourage artistique immédiat. Comme l'explique Freedberg, autour de 1600, son travail est l'équivalent d'une agression contre le contexte artistique de l'époque et envers une habitude à l'idéalisme de la part des artistes : « Pictures like the *Baptist* and the *Amor* are at least in part polemic, and they may be taken as nonverbal manifestos of Caravaggio's anti-ideal posture. »¹⁵⁶

Comme nous l'avons vu, la famille Carrache est aussi au centre de cette transformation esthétique. Annibal Carrache est l'artiste le plus important de sa famille et sa première œuvre publique, exécutée pour l'église de S. Niccolò, la *Crucifixion* (fig. 9) de 1583, démontre qu'à cette époque il surpassait ses contemporains en ce qui concerne la recherche du naturalisme en peinture, ce que nous explique Freedberg : « Never before this within the sixteenth century had an image been created with so minimal an intrusion of the processes of idealization, with such avoidance of the means of rhetoric, or with so blunt a confronta-

152 *Ibid.*

153 *Ibid.*

154 *Ibid.*

155 Gash, *op. cit.*, *Caravaggio*, p. 23.

156 Freedberg, Sydney Joseph, *Circa 1600 : a revolution of style in Italian painting*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983, p. 60.

tion with the simple truth. »¹⁵⁷ Les œuvres des contemporains d'Annibal comportent déjà des caractéristiques annonçant une réforme stylistique, mais en comparaison, la *Crucifixion* de ce dernier accomplit une révolution¹⁵⁸.

Annibal se distingua de Caravage par son recours à des formules inspirées de Raphaël :

There is, nevertheless, an important distinction to be made between the way in which Caravaggio and Annibale attempted to reconcile scrutiny of nature with the requirements of art. Annibale came to rely more and more on a Raphaelesque formula of figurative idealization and short, sharp, expressive gestures to give his pictures a dramatic and formal unity (figs 2 and 3). He consequently tended to produce frequently beautiful yet somewhat schematic images – particularly towards the end of his career – in which the fruits of direct observation co-exist uneasily with the elements of stylization.¹⁵⁹

Caravage était plus intuitif en ce qui a trait à la composition de ses images, ne cherchant pas à organiser ses observations de la nature selon des formules toutes faites : « While he did employ certain formulae in his compositions he rarely, if ever, did so in a mechanical way, but instead fashioned his figures into patterns which reflect rather than force their situation. »¹⁶⁰

Malgré leurs différences, un rapprochement peut tout de même être établi entre Caravage et Annibal Carrache, d'abord par leur opposition au maniérisme, puis par leur intérêt pour le naturalisme. Freedberg établit ce parallèle :

Caravaggio must, therefore, have come to know the early and revolutionnary works of Annibale Carracci on Caravaggio's way to Rome, presumably in 1592, before Annibale's arrival there, and Caravaggio's first datable essays into naturalism (and genre) may well have been shaped by Annibale's precedents more than by Caravaggio's native background in Milan.¹⁶¹

Sebastian Schütze, dans le catalogue *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, fait d'ailleurs la remarque suivante :

L'importance qu'accorde l'académie des Carracci aux études d'après nature et l'intérêt des Carracci pour les tableaux de genre s'apparentent, à maints égards, à la dé-

157 *Ibid.*, p. 2.

158 *Ibid.*, p. 5.

159 Gash, *op. cit.*, *Caravaggio*, c1980, p. 21.

160 *Ibid.*

161 Freedberg, *op. cit.*, *Circa 1600*, p. 20.

marche de Caravaggio. En 1600, Tiberio Cerasi a mis en scène une compétition en bonne et due forme : il demande à Annibale de peindre le tableau d'autel de *L'Assomption* pour sa chapelle à Sainte-Marie-du-Peuple tandis que Caravaggio se voit confier les deux peintures latérales (fig. 13). Sur le plan artistique, la monumentale *Pietà* d'Annibale pour Odoardo Farnèse (Naples, Museo Nazionale di Capodimonte) et la *Mise au tombeau* (fig. 7, p. 17) de Caravaggio pour la chapelle Vitticci de Sainte-Marie-en-Vallicella (Rome, Musées de Vatican), deux œuvres presque contemporaines, constituent à la fois un hommage manifeste à la *Pietà* de Michel-Ange et un *paragone* plein d'assurance avec cette célèbre sculpture de la basilique Saint-Pierre. Fait hautement significatif, en 1603, Caravaggio décrit lui-même ses confrères artistes d'Arpin, Federico Zuccari, Cristoforo Roncalli et Annibale Carracci comme des *valent'huomini*, c'est-à-dire des peintres « capable de bien peindre et d'imiter la nature ».¹⁶²

Bien que la tendance naturaliste chez Annibal Carrache fut de courte durée, ce qui est significatif c'est qu'elle se soit manifestée lors de la présentation de sa première œuvre publique, comme ce fut aussi le cas pour Caravage. Ces artistes se distinguent par leur esthétique, ce qui les place dans une situation de polémique. Ce choix esthétique de la part d'Annibal Carrache n'a d'ailleurs pas été sans conséquences : « when it [the *Crucifixion*] was unveiled it brought down on Annibale, its author, the censure of all his Bolognese Maniera colleagues. »¹⁶³ Annibal Carrache s'est d'ailleurs quelque peu éloigné de cette posture :

The *Madonna of St. Matthew* of 1588 (also in Dresden ; 34) is a demonstration of Annibale's retreat from a position that may have seemed polimical – achieved, we must remember, in only four years since his first public work in S. Niccolò [*Crucifixion*, 1583] – and of compromise with the chronologically very near perpetuation in Venetian art of the classical ideal.¹⁶⁴

Il s'en est tout de même pris à la peinture dominante de son époque, et ce, un peu avant Caravage.

Si Annibal est l'artiste le plus important de sa famille, ses frères Augustin et Ludovic se sont aussi distingués. Augustin est décédé en 1602 et il « a laissé une œuvre graphique abondante ; ses gravures de reproduction traduisent brillamment par le jeu des tailles les oppositions d'ombre et de lumière ; son style personnel est ironique et souvent

162 Franklin, David, *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, New Haven Conn. : Yale University Press ; Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada ; Fort Worth : Kimbell Art Museum, c2011, p. 31-32.

163 Freedberg, *op. cit.*, *Circa 1600*, p. 2.

164 *Ibid.*, p. 22.

fort libre. »¹⁶⁵ Ludovic exécute quant à lui « entre 1590 et sa mort (1619), des peintures que leur intense réalisme, leurs contrastes d'ombres et de lumières apparentent parfois à celles de Caravage. »¹⁶⁶ Les Carrache ont aussi eu des élèves dont s'inspirera Jacques-Louis David, tels Dominiquin, Guido Reni et Guerchin. Leur peinture « a servi de modèle à tous les peintres qui s'efforcèrent de concilier l'imitation de la nature avec la recherche du beau idéal »¹⁶⁷.

Comme nous le verrons aux chapitres 2 et 3, Jacques-Louis David a subi l'influence de ces grands représentants de la peinture du début du 17^e siècle que sont Caravage, les Carrache et leurs émules, qui ont travaillé en opposition à la peinture maniériste.

Cette section nous a permis de constater comment le naturalisme s'est manifesté dans la peinture française au 17^e et 18^e siècles par le biais du caravagisme. Nous avons aussi abordé la peinture italienne autour de 1600 afin de présenter Caravage et les Carrache, car nous croyons qu'il était important de le faire avant d'analyser l'évolution stylistique de notre artiste principal, Jacques-Louis David, sur lequel ils ont exercé une influence.

L'intérêt pour le naturalisme au 18^e siècle a donc émergé d'un mouvement critique envers le rococo et d'un désir de rénover la peinture française, ce que nous avons constaté depuis le début de ce mémoire. Denis Diderot incarne cette critique envers l'art de l'Ancien Régime et nous avons vu comment il privilégiait une peinture dans laquelle idéalisme et naturalisme se côtoient. L'intérêt pour le caravagisme ainsi que le retour à l'antique est donc cohérent. Maintenant que nous comprenons dans quel contexte l'intérêt pour le naturalisme et pour Caravage a émergé, nous allons aborder notre artiste principal, Jacques-Louis David, en examinant comment le naturalisme et le caravagisme sont apparus chez lui.

165 A.S., « Carrache (Les) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, c1968, vol. 3, p. 986.

166 *Ibid.*

167 *Ibid.*

Chapitre 2 David en Italie

2.1 La route vers Rome

Jacques-Louis David est un artiste qui développa tout jeune un intérêt pour le dessin et qui voulait entreprendre une carrière artistique. Son talent a été remarqué et le peintre Boucher, « cousin germain de la grand-mère maternelle de David »¹⁶⁸ recommande le jeune artiste à Joseph-Marie Vien qui le prend comme élève. David était inscrit à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, comme en témoignent les registres à l'âge de 18 ans¹⁶⁹.

David a donc travaillé sous la tutelle de Vien et subira son influence en ce qui à trait à l'intérêt pour l'Antiquité et la représentation naturaliste. Bien que l'œuvre de jeunesse de l'artiste soit intéressante, nous constatons que les œuvres exécutées pour le Prix de Rome ne démontre pas cette attention au naturalisme que l'artiste développera lors de son voyage en Italie.

David a subi plusieurs échecs lors de ses participations aux Prix de Rome, un concours de peinture instauré par l'Académie afin de récompenser les étudiants¹⁷⁰, auquel il a commencé à concourir en 1771. Il ne remporta le premier prix qu'en 1774, ce qui lui permettra d'entreprendre, sous l'invitation de Vien, son premier voyage en Italie.

L'artiste séjourna à Rome, mais c'est d'abord pendant son trajet vers le centre artistique qu'il entrera en contact avec des œuvres qui contribueront à modifier son style. Étienne-Jean Delécluze rapporte une conversation qu'il a eue avec David concernant sa réaction face aux œuvres italiennes :

Aussi, quand j'arrivai en Italie, avec M. Vien, ajoutait David, fus-je d'abord frappé, dans les tableaux italiens qui s'offrirent à ma vue, de la vigueur du ton et des ombres. C'était la qualité absolument opposée au défaut de la peinture française, et ce rapport nouveau des clairs aux ombres, cette vivacité imposante de modelé dont je n'avais nulle idée, me frappèrent tellement que, dans les premiers temps de mon séjour en Italie, je crus que tout le secret de l'art consistait à reproduire, comme l'ont fait quelques coloristes italiens de la fin du XVI^e siècle, le modelé franc et décidé qu'offre presque toujours la nature. J'avouerai, continuait David, qu'alors mes

168 Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989, p. 37.

169 *Ibid.*, p. 38.

170 Goldstein, Carl, *Teaching Art : Academies And Schools From Vasari to Albers*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 43.

yeux étaient encore tellement grossiers que, loin de pouvoir les exercer avec fruit en les dirigeant sur des peintures délicates comme celles d'Andrea del Sarto, du Titien ou des coloristes les plus habiles, ils ne saisissaient vraiment et ne comprenaient bien que les ouvrages brutalement exécutés, mais pleins de mérite d'ailleurs, des Caravage, des Ribera, et de ce Valentin qui fut leur élève. Le goût, les habitudes, l'intelligence même, avaient chez moi quelque chose de gaulois, de barbare, dont il fallait qu'elle se dépouillât, pour arriver à l'état d'érudition et de pureté sans lequel on admire les *stanze* de Raphaël, mais vaguement, sans y rien comprendre et sans savoir en profiter. En somme, Raphaël était une nourriture beaucoup trop délicate pour mon esprit grossier ; il fallait y arriver par un régime gradué, et la première ration que je me donnai fut de copier *la Cène* de Valentin.¹⁷¹

Cet extrait d'une conversation de Jacques-Louis David rapporté dans la biographie de Delécluze démontre son intérêt pour le caravagisme. Nous plaçons ici cette citation, même si, comme le précise Schnapper, la *Cène* n'est pas la première « ration » qu'il se donna du caravagisme : « David a expliqué lui-même le rôle thérapeutique qu'a eu pour lui la peinture caravagesque, dans des propos que nous rapporte son élève E.J. Delécluze, tout en se trompant sur la chronologie – il place cette copie au début de son séjour romain, alors qu'il l'a commencée au plus tôt à l'automne 1778 »¹⁷². Malgré l'erreur chronologique, ce témoignage de l'artiste démontre bien l'effet produit chez lui par la peinture italienne. Les propos peuvent être pris au sérieux, puisque, comme nous le verrons éventuellement, ils sont observables dans son œuvre peinte. Caravage, Ribera et Valentin de Boulogne ont marqué grandement les premières œuvres peintes produites par l'artiste à la fin de son séjour en Italie, avant qu'il ne développe son grand style néoclassique.

Les premiers contacts avec les maîtres italiens ont cependant eu lieu pendant le voyage vers Rome. Malgré un itinéraire incertain, des dessins dans les albums de David témoignent des arrêts qui ont pu être effectués entre Paris et Rome. Comme l'écrit Agnes Mongan, lors des haltes à Parme et Turin, les étudiants de Vien ont pu observer des œuvres de Corrège, tandis qu'à Bologne, ils ont étudié le travail de plusieurs artistes. Le deuxième album du Louvre contient des dessins d'après Garofalo, Louis Carrache, Cavedone, Guido Reni et Guerchin¹⁷³.

171 Delécluze, E.J., *Louis David : son école et son temps*, Paris : Éditions Macula, c1983, p. 113-115.

172 Schnapper, Antoine, *David : témoin de son temps*, Paris : Bibliothèque des arts, c1980, p. 40.

173 Mongan, Agnes, "Some drawings by David from his Roman Album 1" dans Reynaud, Nicole, Châtelet, Albert, et Sterling, Charles, *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris : Presses universitaires de France, 1975, p. 321.

Bien que tous ces dessins produit par David pendant ce voyage vers Rome ne constituent que des esquisses et qu'ils donnent l'impression d'avoir été exécutées rapidement, les éléments se trouvant à peine indiqués, le travail de l'artiste, sans reproduire l'original de façon exacte, est tout de même habile. Il a assurément été pour lui très formateur. David a réalisé à Bologne des dessins d'après des peintres qui travaillaient de façon opposée à la peinture française du 18^e siècle, « usant de formes vigoureuses, de couleurs franches, d'éclairage violent. Cet éclairage surtout semble avoir attiré l'attention de David qui tente d'en rendre les contrastes au moyen du seul lavis gris et de la réserve du papier blanc. »¹⁷⁴ C'est donc à Bologne que David « éprouva le premier choc qui devait ébranler ses convictions artistiques de l'homme du XVIII^e siècle »¹⁷⁵, mais, comme nous le verrons dans les prochaines pages, c'est toutefois à Rome qu'il découvrira Caravage.

2.2 La production romaine

David arriva à Rome le 4 novembre 1775. Il produisit pendant les premières années de son séjour des milliers de dessins. Comme l'explique Arlette Sérullaz, « le jeune pensionnaire de l'Académie de France aurait été saisi dès son arrivée à Rome, d'une sorte de fièvre qui le poussa à parcourir sans relâche la ville, crayon à la main, afin d'étudier en détail ses richesses. »¹⁷⁶ Nous nous penchons ici sur le caravagisme, mais l'un des intérêts majeurs de l'artiste à Rome fut la recherche de la pureté linéaire et de la solidité sculpturale¹⁷⁷, ce que démontrent ses albums de dessins. Cette citation de Steven A. Nash résume bien le travail accompli par David lors de son arrivée à Rome :

The first phase of David's education in Rome consisted of mastering a new style of graphic notation and at the same time familiarizing himself with the art of the past. His long-range goal was to develop a grand and dignified manner, and his approach was to study works in which he recognized aims similar to his own : antique art, the work of Raphael and Michelangelo, early 17th century paintings of the Bolognese

174 Sérullaz, Arlette, *Dessins de Jacques-Louis David*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1991, p. 65.

175 *Ibid.*, p. 66.

176 Accademia di Francia (Rome, Italy), *David e Roma = David et Rome* : [catalogue d'exposition], Dicembre 1981- Febbraio 1982, Roma : De Luca Editore, c1981, p. 64.

177 Johns, Christopher M.S., " The Roman Experience of Jacques-Louis David ", dans Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006, p. 62.

and Roman schools, Caravaggio and Poussin, and even the more vigorous baroque painters.¹⁷⁸

David mettra du temps avant de recommencer à peindre sérieusement. Il ne produira des œuvres peintes d'importance qu'à la fin de son séjour, mais nous en connaissons tout de même qui ont été produites à partir de 1776 : une académie dite *Académie d'homme*, du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, a été produite en 1776 et *Moïse et le serpent d'airain*, de l'église de Ruffey-sur-Seille en 1777, qui « ne reflètent que très imparfaitement sa révolution théorique présumée comme son travail assidu de dessinateur. »¹⁷⁹

Dans les prochaines pages, nos analyses seront évidemment axées sur la présence du caravagisme dans les œuvres, mais, lors du passage de David à Rome, Winckelmann faisait figure d'autorité et le travail de l'artiste s'en ressent. Dans un ouvrage dirigé par Dorothy Johnson, Christopher M.S. Johns explique que la théorie esthétique qui régnait à Rome en 1775 était celle de Winckelmann, que Jacques-Louis David connaissait¹⁸⁰.

Un intérêt combiné pour Winckelmann et pour le naturalisme des peintres du 17^e siècle peut sembler contradictoire, puisque Winckelmann dénonçait la peinture baroque, dont la violence et le naturalisme constituaient pour lui une dégénérescence de l'art : « Le baroque est la négation même de cette régénération que Winckelmann propose aux artistes de son époque à travers l'imitation des modèles antiques »¹⁸¹. L'étude de la pensée esthétique de l'époque relativise cependant cette apparence de contradiction chez David. Par exemple, Diderot notait l'importance que l'artiste devrait accordée autant à l'étude de l'antique qu'à l'observation de la nature :

Celui qui dédaigne l'antique pour la nature risque de n'être jamais que petit, faible et mesquin de dessin, de caractère, de draperie et d'expression. Celui qui aura négligé la nature pour l'antique risquera d'être froid, sans vie, sans aucune de ces vérités cachées et secrètes, qu'on n'aperçoit que dans la nature même. Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.¹⁸²

178 Nash, Steven Alan, *The Drawings of Jacques-Louis David, Selected Problems*, Thesis (Ph.D.), Stanford : Dept. of Art, Stanford University, 1973, p. 41.

179 Accademia di Francia, *op. cit.*, *David e Roma*, p. 90.

180 Johns, *op. cit.*, "The Roman Experience of Jacques-Louis David", p. 59.

181 Pommier, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, c2003, p. 272.

182 Morin, Robert, *Diderot et l'imagination*, Paris : Les Belles Lettres, 1987, p. 210.

Ces idées furent aussi véhiculées par les élèves de David, comme le démontrent ici les propos de Stamati Bulgari et d'Ingres :

Jamais ces classiques n'ont cru s'éloigner de la nature, mais seulement la révéler dans sa vérité cachée. Le davidien Stamati Bulgari rapporte en toute innocence que, dans l'atelier du maître, « on observait avec rigueur la loi... de ne jamais s'écarter de la nature, c'est-à-dire de copier naïvement sans rien ajouter du sien ! ». Ni David, ni Ingres n'ont pensé avoir deux manières, l'une positive et l'autre idéale, l'une réaliste et l'autre antique. L'Antiquité ? Ils n'ont cherché auprès d'elle que le secret de la vérité, perdu et méprisé par le XVIII^e siècle dans sa propension aux effets artificiels. En doutez-vous ? Alors écoutez ces paroles fustigeant les égarements du « beau idéal », avec une vigueur inattendue et digne de Courbet ! C'est Ingres, élève de David, qui les prononce devant un de ses propres disciples : « Il faut copier la nature toujours et apprendre à bien voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais encore une fois pour apprendre à voir. Croyez-vous que je vous envoie au Louvre pour y trouver ce qu'on est convenu d'appeler le « Beau idéal », quelque chose d'autre que ce qui est dans la nature ? Ce sont de pareilles sottises qui, aux mauvaises époques, ont amené la décadence de l'art. Je vous envoie au Louvre parce que vous apprendrez des antiques à voir la nature... »¹⁸³

Il s'agissait donc d'une façon de travailler selon laquelle les artistes observaient autant l'antique que la nature, les deux étant liés dans leur esthétique. David a appliqué cette méthode de diverses façons, sans utiliser un modèle unique, parfois avec un même personnage, parfois avec des personnages placés en oppositions. Certaines académies sont très naturalistes, d'autres plus idéalisées, tout en conservant certains éléments naturalistes, souvent les extrémités. Il en est de même avec ses compositions personnelles : « Même dans ses tableaux les plus grecs, le sens du réel n'est jamais ignoré. »¹⁸⁴

Le contact avec le caravagisme est un aspect important du travail de David à Rome, ce qui constitue bien entendu notre principale préoccupation pour cette recherche. L'artiste exposa à Rome à partir de 1778 des œuvres peintes dans lesquelles nous pouvons justement commencer à constater cette influence, telles l'académie dite *Hector* et les *Funérailles de Patrocle* en 1778, le *Saint-Jérôme* en 1779, et le *Saint Roch* en 1780. David retourna par la suite à Paris où il présenta l'essentiel de son œuvre peinte au Salon de 1781. Nous analyse-

183 Huyghe, René et Huyghe, Lydie, *La relève de l'imaginaire : réalisme, romantisme*, Paris : Flammarion, c1976, p. 47.

184 David, Jacques-Louis, Diez, Marion et Musée Jacquemart-André, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : exposition, du 4 octobre 2005 au 31 janvier 2006*, Paris : Nicolas Chaudun ; Culturespaces, c2005, p. 58.

rons justement dans les pages qui suivent ces œuvres qu'il exposa au Salon et que nous pouvons mettre en rapport avec le caravagisme. Cependant, voyons auparavant deux œuvres produites par David qui sont importantes pour notre recherche, mais qui n'étaient pas accrochées au Salon de 1781.

Commençons par un dessin, *La mise au tombeau* d'après David de Haen (fig. 10). De facture différente de ce que l'on connaît de Jacques-Louis David, ce dessin ne serait pas de sa main (comme d'autres dessins d'après la collection Giustiniani, ce que nous verrons avec la *Mort de Socrate*). Il se trouve dans l'album 9 de l'artiste et nous n'avons pas l'année de sa production. En 2002, dans son catalogue raisonné, Rosenberg l'attribue à la même main que le dessin de la *Mort de Socrate*¹⁸⁵.

Le tableau original a été détruit à Berlin pendant la 2^e guerre mondiale¹⁸⁶. Arlette Sérullaz rapporte un certain Salerno qui a rendu en 1960 à David de Haen l'attribution de l'œuvre. Ce peintre figurait parmi les artistes ayant logé au palais Giustiniani en 1620 et son tableau faisait partie de la collection formée par le marquis Vincenzo Giustiniani¹⁸⁷. L'intérêt pour ce dessin réside dans le fait que l'on croyait le tableau de Caravage, ce qui démontre l'intérêt pour cet artiste¹⁸⁸. Pierre Rosenberg pense que David a pu utiliser ce dessin pour la composition de *Marat assassiné*¹⁸⁹, car la position du bras gauche avec la main qui traîne au sol est semblable. Par contre, la ressemblance est beaucoup plus frappante avec la *Déposition* de Caravage (fig. 11) des musées du Vatican, que Rosenberg cite aussi.

Il s'agit d'un dessin assez banal, comportant quelques maladresses, mais qui est important pour nous puisqu'il démontre un intérêt pour Caravage de la part de David, le dessin se trouvant dans l'un de ses albums.

La deuxième œuvre est une copie d'après la *Cène* (1625-1626) de Valentin de Boulogne (fig. 12). Lors de son séjour à Rome, Jacques-Louis David devait effectuer une copie d'un tableau ancien pour le Roi de France. Il aurait lui-même choisi de copier un ta-

185 Rosenberg, Pierre, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins*, Milano : Leonardo arte, 2002, vol. 1, p. 632.

186 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 192.

187 Sérullaz, op. cit., *Dessins de Jacques-Louis David*, p. 65.

188 Ibid.

189 Rosenberg, op. cit., « David et Caravage », p. 192-194.

bleau du caravagesque français Valentin de Boulogne¹⁹⁰. Il s'agit de la *Cène*, qui se trouvait au Palais Mathei. Cette copie constitue un bon exemple de l'intérêt que portait David au caravagisme : « Cette copie, exécutée en 1779, David l'aimait et la considérait avec fierté. Entrée à l'Académie en 1779, il se la fit rendre, sans doute sous la Révolution, l'exposa au public en 1824, et la garda précieusement toute sa vie. »¹⁹¹ L'œuvre a toutefois disparu¹⁹².

Antoine Schnapper considère que ce choix de David marque un épisode décisif de l'évolution du travail de l'artiste. Il suggère de comparer cette copie avec une œuvre de Boucher, afin de mettre en évidence leurs différences stylistiques : « Les apôtres de Valentin paraîtront aussitôt des hommes vrais, d'une réalité presque agressive, peints dans un coloris sombre et dramatique »¹⁹³, comparativement aux joues rosées et à la peau de lait des personnages de Boucher. David avait déjà auparavant démontré un intérêt pour le naturalisme avec certaines académies, mais il s'agit ici d'une copie pour le Roi, celle que nous avons identifiée parmi les copies des pensionnaires français à Rome.

Le fait que David ait gardé cette copie dans son atelier démontre son attachement pour cette œuvre. Ses académies *Hector* et *Patrocle*, d'influence caravagesque, étaient elles aussi exposées dans son atelier et montrées en exemple aux étudiants, ce qui témoigne de l'importance que pouvait leur accorder le maître.

L'œuvre ayant disparu, il est impossible d'en reprendre l'analyse aujourd'hui. Cependant, l'original de Valentin de Boulogne se trouve toujours à Rome. Il s'agit effectivement d'une représentation naturaliste, typiquement caravagesque, au clair-obscur très accentué. Le Christ se trouve au centre de la composition, entouré de ses douze apôtres. L'expressivité des personnages est crédible et réelle. Christopher M.S. Johns remarque l'aspect plébéien des personnages ainsi que le manque de bon ton et de décorum habituellement exigé par l'art académique.

Nous avons donc remarqué dans ces deux œuvres l'intérêt que David commençait à avoir pour le caravagisme. Cet intérêt a été présent dans la production d'œuvres peintes de David à la fin de son voyage en Italie, qu'il présenta au Salon de 1781, sur laquelle nous nous pencherons dans les prochaines pages.

190 *Ibid.*, p. 194.

191 *Ibid.*, p. 194.

192 Schnapper, *op cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 42.

193 *Ibid.*, p. 40.

2.3 Le Salon de 1781

David revint à Paris à l'été 1780 avec la volonté de participer au Salon de 1781. La production de *Bélisaire demandant l'aumône* lui permit d'obtenir l'agrément de l'Académie le 24 août 1781, la veille de l'ouverture du Salon, où il présenta plusieurs œuvres produites à Rome¹⁹⁴.

Nous nous intéressons à ce Salon en particulier parce que les œuvres qui y sont exposées témoignent de la transformation esthétique qui s'est effectuée dans la manière de David pendant son voyage en Italie. Les œuvres les plus caravagesques de sa production y ont été présentées. Ce Salon marque une étape importante de la carrière de l'artiste et son travail continua à évoluer par la suite. En plus de *Bélisaire*, David présenta plusieurs œuvres produites et exposées préalablement à Rome : Académie d'homme, dite *Hector*, les *Funérailles de Patrocle*, un *Philosophe*¹⁹⁵, *Saint Jérôme*, Académie d'homme, dite *Patrocle*, *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*. Mentionnons aussi le *Portrait du comte Stanislas Potocki* et *Femme allaitant son enfant* (« tableau perdu mais qui devait illustrer la tendance réaliste que nous avons notée dans certains dessins romains »¹⁹⁶). Nous analyserons la plupart de ces œuvres dans les pages qui suivent, car elles nous intéressent quant à la question du caravagisme chez David.

L'ensemble de l'exposition a été bien reçu, « on loue avec une révélatrice fréquence le caravagesque *Saint Jérôme* et le *Saint Roch* auvant (*sic*), et parfois plus, que le *Bélisaire*, pour le réalisme expressif de ses pestiférés »¹⁹⁷. Le caravagisme a donc été bien reçu, par contre David a été critiqué pour le ton trop sombre de ses tableaux¹⁹⁸. *Panard au Sallon* mentionne une teinte sombre répandue sur les personnages, alors que ce serait le temps qui aurait noirci les tableaux dont David s'inspire. *La vérité critique des tableaux* abonde dans le même sens en mentionnant un ton général trop noir, tout comme *La patte de velours* et *Le pourquoi ou l'ami des artistes*¹⁹⁹.

194 Accademia di Francia, *op. cit.*, *David e Roma*, p. 116.

195 Présenté vraisemblablement, selon Schnapper, au Salon de 1781 (Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 99).

196 Schnapper, *op cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 64.

197 Accademia di Francia, *op. cit.*, *David e Roma*, p. 118.

198 *Ibid.*

199 Voir en annexe des extraits des principaux comptes rendus du Salon, où l'on peut entre autre constater les critiques concernant le ton trop sombre des tableaux.

Malgré ces critiques, le Salon fut un succès pour David, où « le jeune homme inconnu paraît “ une espece (*sic*) de prodige ” »²⁰⁰. On ne lui trouva qu'un seul rival, Ménageot, qui a été encensé pour son *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François 1^{er}*. Il a été le roi du Salon de 1781 plutôt que David²⁰¹ en présentant un sujet national, ce qui était en vogue à l'époque. Cependant, il n'eut pas par la suite les succès que l'on attendait de lui et il ne fit qu'une « carrière honorable »²⁰². L'histoire retiendra davantage David, dont la carrière fut grandement facilitée après le Salon. Il put développer une clientèle et s'attirer plusieurs élèves, dont Hennequin, Drouais, Wicar, Girodet et Fabre.

Ce Salon représentait aussi le succès d'une nouvelle génération. Il était le résultat de la politique du directeur d'Angiviller, appuyé par Pierre et Vien, qui avait pour but de restaurer le « grand goût »²⁰³. Il s'agit d'un événement important pour le mouvement néoclassique.

Nous analyserons donc ici ces œuvres que David présenta au Salon de 1781. La première à laquelle nous nous intéresserons est une académie d'homme, dite *Hector*, produite à Rome en 1778 (fig. 13). Il s'agit de l'un de ses envois à Paris, donc d'un exercice à effectuer obligatoirement par les pensionnaires. Il l'a par la suite utilisé pour la réalisation des *Funérailles de Patrocle*²⁰⁴.

Lorsque l'on compare cette académie avec les œuvres produites avant son voyage en Italie, la transformation picturale est frappante. Le vigoureux clair-obscur est ici une nouveauté dans l'œuvre peinte de David. Cet effet est peut-être ici quelque peu exagéré et a apparemment « dû gêner les commissaires de l'Académie parisienne, quand ils examinèrent les envois de Rome en avril 1779 »²⁰⁵. David a d'ailleurs réduit l'écart entre les ombres et les lumières dans une académie subséquente, *Patrocle*.

Antoine Schnapper remarque dans l'*Hector* un contraste entre « le moelleux déjà raffiné » et « le clair-obscur vigoureux, déjà quelque peu caravagesque. »²⁰⁶ Christopher M.S. Johns constate aussi dans cette œuvre une influence caravagesque : « Both

200 Accademia di Francia, *op. cit.*, *David e Roma*, p. 118.

201 *Ibid.*

202 Schnapper, *op cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 65.

203 *Ibid.*

204 Schnapper, *op cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 92.

205 *Ibid.*

206 *Ibid.*

Hector and Patroclus (and number of similar male nude studies by David) reveal careful study of Caravaggio, mediated by such emulators as Ribera, Guercino, and Valentin. »²⁰⁷

Les couleurs de l'œuvre sont sombres, chaudes, et le thorax du personnage constitue la partie la plus éclairée de l'image. On ne se surprendra pas que Christopher M.S. Johns identifie ces violents effets de clair-obscur comme étant typiques du caravagisme romain, qu'il évalue ainsi : « a histrionic style characterized by strong effects of chiaroscuro that was not much favored by contemporary painters »²⁰⁸. La façon dont David traite ici le clair-obscur rappelle aussi certaines remarques de Roger De Piles concernant l'usage de la couleur lors de la mise en application de cette méthode :

Mais pour une entière intelligence du clair-obscur, il est bon de savoir que sous le mot de *clair*, il faut entendre non seulement ce qui est exposé sous une lumière directe, mais aussi toutes les couleurs qui sont lumineuses de leur nature ; et par le mot d'*obscur*, il faut entendre non seulement toutes les ombres causées directement par l'incidence et par la privation de la lumière, mais encore toutes les couleurs qui sont naturellement brunes ; en sorte que sous l'exposition de la lumière même, elles conservent de l'obscurité et soient capables de grouper avec les ombres des autres objets.²⁰⁹

Nous remarquons justement dans cette académie comment David a distribué les ombres en utilisant des couleurs naturellement sombres, rougeâtres et brunâtres, afin de créer un clair-obscur où les divers éléments de l'œuvre se fondent les uns dans les autres. Ces commentaires de De Piles sur le clair-obscur ajoutent à ceux que nous avons cités à la section 1.3.3 et mettent ces propos en rapport avec l'esthétique nouvelle de David.

Concernant le rendu du corps, nous remarquons le naturalisme des extrémités ainsi que du visage. Les ongles de la main gauche sont rendus minutieusement, les plis de la peau sont apparents et la pigmentation est sombre, cette main semblant presque salie. La peau du visage comporte aussi des plis et les sourcils sont rendus de façon plausible, tandis que les os et les ongles des pieds sont apparents. L'expression du visage est quelque peu différente de celle des œuvres produites pour les Prix de Rome. Les joues fardées et la fri-

207 Johns, *op. cit.*, "The Roman Experience of Jacques-Louis David", p. 66.

208 *Ibid.*, p. 64.

209 Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, préface de Jacques Thuillier, Collection « Tel », 150, Paris : Gallimard, 1989, p. 176-177.

volité des visages font place à un front plissé faisant preuve d'une plus grande recherche de gravité dans l'expression.

Johns décrit *Hector* (ainsi que *Patrocle*, comme nous le verrons) comme une étude naturaliste de nus masculins²¹⁰. Il considère qu'*Hector*, par son atmosphère et son coloris plus sombre, ne correspond pas tout à fait au modèle conventionnel de l'académie²¹¹. Robert Rosenblum est du même avis, en avançant que David a défini avec *Hector* une forme de naturalisme néocaravagesque :

Indeed, in 1778, David executed another painting to be sent to Paris for the Academy's scrutiny, a large study of a nude Hector in which his nascent, neo-Caravaggesque naturalism was vigorously defined. Relocated in its proper narrative context, the dragged body of Hector now reflects this academic exercise, for its awkward contortions of wrist, spine, and crossed ankles speak of David's search for a harsher but more natural truth in the depiction of the nude.²¹²

Malgré cette attention naturaliste de la part de l'artiste, une forme d'idéalisme est aussi présente. La partie éclairée du corps, à la peau très lisse, nous semble quelque peu idéalisée, avec une représentation peu soucieuse de l'anatomie sous-jacente, alors qu'avec le *Patrocle*, l'anatomie sera rendue de façon un peu plus minutieuse. De plus, le corps n'affiche aucune pilosité, sauf pour la région du pubis. Nous ne nous trouvons pas ici pour autant devant une figure androgyne, mais l'éclairage et la position du corps masculin font un peu penser au *Sommeil d'Endymion* que Girodet, élève de David, produira plus tard. La posture des deux personnages est semblable, mais inversée, les deux ont un bras replié sur la tête, l'autre placé en oblique et leurs corps reposent sur un drapé rougeâtre devant un fond sombre. Le résultat de Girodet est cependant différent de celui de David, la peau est plus lisse et l'anatomie est moins apparente. La lumière est concentrée sur le thorax, comme chez David, mais elle est toutefois plus répartie sur l'image. Jean Clay remarque justement chez Girodet cette « volonté obsessionnelle d'une rupture avec l'enseignement de David »²¹³.

210 Johns, *op. cit.*, "The Roman Experience of Jacques-Louis David", p. 65.

211 *Ibid.*, p. 66.

212 Rosenblum, Robert, "David's Funeral of Patroclus", *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 846 (September 1973), p. 572.

213 Clay, Jean, *Le romantisme*, Paris : Hachette Réalités, 1980, p. 124.

Quant à l'œuvre de David, ce dernier aurait pu rendre le modèle différemment, ou en sélectionner un chez qui les diverses manifestations du corps sont plus apparentes. Klaus Holma relève d'ailleurs l'influence grecque dans cette académie :

- les pieds du mort sont relevés, la main gauche sous la tête – attitude classique de guerriers tombés, dans les reliefs antiques, que les peintres du XVII^e siècle employaient avec des variantes innombrables pour leurs scènes de martyrs. Le « Hector » tient en effet du héros grec et du martyr chrétien. La forme est sculpturale, plastique, les chairs ont même un ton quelque peu froid qui fait penser au marbre.²¹⁴

L'exécution naturaliste d'un modèle rend les chairs plus vivantes plutôt que froides et semblables au marbre.

Jacques-Louis David démontre donc avec cette œuvre une assimilation de nouveaux traits stylistiques. Une académie est l'occasion pour un artiste d'apprendre son métier et d'y retenir des éléments qui se retrouveront en partie ou en totalité dans ses compositions personnelles. Dans ce cas-ci, comme nous l'avons mentionné, l'académie a été utilisée pour la composition des *Funérailles de Patrocle*.

Le travail de l'artiste témoigne ici d'une évolution qui se poursuivra avec ses prochaines œuvres. Le corps masculin et athlétique est représenté sans retenue et, comme nous le constaterons éventuellement dans les prochaines analyses, il prendra chez David une importance qui relègue souvent le corps féminin à un rôle secondaire. Lors de son contact avec les maîtres italiens, David « découvre qui il est : non pas un homme du XVIII^e siècle, de ce siècle dominé par la femme, ses charmes et ses grâces, tourné vers elle, avide de plaire, – non, mais un homme des temps virils. »²¹⁵

En ce qui concerne *Les funérailles de Patrocle*, une œuvre exécutée en 1778-79 (fig. 14), David expliquait lui-même dans son autobiographie que son tableau représente « la mort de Patrocle sur le bûcher dans les bras d'Achille, Hector au bas du bûcher attaché par les pieds au char de son vainqueur, Calchas immolant douze princes troyens et tous les Grecs réunis montés sur leurs chars [ajoutons, au fond, leurs vaisseaux]. »²¹⁶

214 Holma, Klaus, *David : son évolution et son style*, Paris [Imprimerie P. Lejay], 1940, p. 34.

215 Huyghe, op. cit., *La relève de l'imaginaire*, p. 52.

216 Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989, p. 93.

Cette œuvre témoigne de la transformation du travail de David, de sa tentative de se défaire de la manière rococo. Après avoir effectué des études académiques, entre autres l'*Hector*, dont nous avons démontré le naturalisme caravagesque, il a par la suite inséré dans *Les funérailles de Patrocle* les résultats de ces études du nu masculin, notamment dans le personnage d'Hector à l'avant-plan, mais aussi dans d'autres détails anatomiques. D'ailleurs, de par leur posture, trois personnages situés dans la partie éclairée de l'œuvre rappellent cette académie. Le traitement de la lumière dans cette œuvre est aussi semblable.

Les funérailles de Patrocle ont été effectuées avant la copie de la *Cène de Valentin*, mais démontrent tout de même une certaine recherche picturale chez David. Il ne s'agit cependant que d'un pas dans la direction qu'il prendra avec ses œuvres subséquentes. Il l'admettait d'ailleurs lui-même : « Cette composition fit quelque plaisir à Rome, on voyait des intentions au goût antique, mais hélas ! on y voyait encore certaines traces françaises. Je les aperçus moi-même, me proposant bien de m'en corriger aussitôt que l'occasion s'en présenterait »²¹⁷. Cette œuvre comporte beaucoup de mouvement et d'agitation. Elle manque aussi de clarté. Le rendu de l'expression s'améliore, mais la gravité que David attribuera éventuellement à ses personnages n'est pas aussi réussie que dans une œuvre comme le *Serment des Horaces*, où ces « traces françaises » auxquelles l'artiste se réfère auront disparues.

Intéressons-nous maintenant brièvement à un portrait exécuté par David entre 1778 et 1779, *Un philosophe* (fig. 15). Comme nous le savons, David se débarrassait à cette époque « du coloris fardé et artificiel inspiré de Boucher grâce à une cure de caravagisme »²¹⁸. Il a produit à la même époque la copie de la *Cène de Valentin*, ce qu'a remarqué Schnapper :

Cette étude un peu fantaisiste de philosophe à l'antique, représenté dans la pose classique de l'orateur, est très proche de deux figures d'apôtres qu'on voit à gauche du tableau de Valentin. Elle évoque aussi, d'assez loin, les têtes barbues de Guido Reni dans sa période la plus luministe.²¹⁹

²¹⁷ *Ibid.*, p. 93-95.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁹ *Ibid.*

Des têtes semblables apparaîtront maintenant dans certaines œuvres de David, tels le *Saint Jérôme*, le *Bélisaire* et éventuellement la *Mort de Socrate*. Dans le cas de ce philosophe, il s'agit d'une référence à l'Antiquité, mais aussi d'un personnage que David représente de façon bien vivante. À cette époque, les personnages de David acquièrent « une présence quasi physique, et ses compositions, qu'elles s'inspirent de la fable ou de la mythologie, offrent toujours des personnages de chair et de sang »²²⁰, ce que nous remarquons dans le coloris de la peau et le rendu de l'anatomie. Ce tableau a probablement été exposé au Salon de 1781²²¹ et David le conserva longtemps dans son atelier.

En 1780, David produit un *Saint Jérôme* (fig. 16), une œuvre importante concernant l'influence caravagesque. Jusepe de Ribera a ici pu constituer une source d'inspiration pour lui, même si Pierre Rosenberg, dans son étude sur *Caravage et la France* concernant les copies effectuées par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, mentionne qu'« avec Ribera nous nous éloignons du cercle étroit des peintres caravagesques »²²². Cependant, Ribera a souvent été considéré comme étant un émule de Caravage, mais, selon des historiens de l'art comme Keith Christiansen, il aurait été l'un des seuls à avoir une solide formation en dessin : « Almost alone among Caravaggio's followers, Ribera was a master draftsman, and his pictures were the fruit of a long habit of drawing – a practice to which Caravaggio attached no importance »²²³. Manuela B. Mena Marquès mentionne quant à lui ce qui suit, en citant Walter Vitzthum, : « Caravaggio [...] disdained drawing. [...] At close range, substituting Ribera for Caravaggio changes everything. If Caravaggio was not interested in drawing, Ribera on the contrary gave a prominent place in his work to the graphic arts. »²²⁴ Cette place accordée au dessin dans l'art de Ribera est démontrée dans le catalogue de l'exposition *Jusepe de Ribera 1591-1652* dans lequel le texte de Mena Marquès a été publié.

220 David, *op. cit.*, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : exposition, du 4 octobre 2005 au 31 janvier 2006*, p. 58.

221 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 99.

222 Rosenberg, Pierre, « Diderot et la peinture » dans Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons : 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 827.

223 Christiansen, Keith, « Introduction », dans Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992, p. xii.

224 Mena Marquès, Manuela B., « Drawing in the Art of Ribera », dans Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992, p. 194.

Dans *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*, Christiansen fait aussi les commentaires suivants :

« il est désormais possible de répondre à la question que posait, il y a plus de vingt ans, Alfred Moir : le Caravage dessinait-il? Les études préliminaires, au sens traditionnel, ne semblent pas avoir tenu de place importante dans la genèse de ses tableaux, qu'il s'agisse des peintures de genre de ses débuts ou des toiles plus complexes des premières années de la maturité. Le Caravage, semble-t-il, commençait plutôt directement avec une toile et un modèle, comme nous le donnent à penser les commentaires de Mancini. »²²⁵

Christiansen rapporte cependant la présence d'incisions dans des toiles de Caravage : « C'est en effet à peu près à cette époque qu'apparaissent pour la première fois chez le Caravage les incisions faites dans la préparation picturale comme aide à la composition. »²²⁶ Ces incisions ne constituent cependant pas des dessins préliminaires au sens traditionnel du terme.

Il faudrait peut-être aussi mentionner la possibilité que chez certains artistes les dessins aient disparus. Il y en a qui les détruisaient eux-mêmes. De plus, Mena Marquès note le manque d'intérêt des collectionneurs pour les dessins par rapport aux peintures, ainsi que la disparition de dessins lors d'événements comme la peste de 1656 à Naples, où ils étaient brûlés à des fins sanitaires²²⁷.

L'absence chez les caravagesques de dessins qui seraient parvenues jusqu'à nous explique probablement l'hésitation de Rosenberg à inclure Ribera parmi le cercle de ces artistes, puisque nous savons que l'art graphique occupait une place importante dans l'œuvre de Ribera. Ce dernier s'était toutefois converti à la pratique caravagesque de peindre directement d'après le modèle, mais celle-ci avait été précédée par l'étude du travail des Carrache²²⁸.

À Rome, l'artiste a travaillé avec une méthode selon laquelle la lumière éclairait seulement les parties principales du corps : « a model, usually of humble status, was posed “ in the brown light of a closed room, with the light falling in a shaft from above on the principal parts of the body, leaving the rest in shadow. ” »²²⁹ Cette méthode, dont la

225 Christiansen, Keith, *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*, Paris : Gérard Monfort, 1995, p. 41.

226 *Ibid.*, p. 23.

227 Mena Marquès, op. cit., « Drawing in the Art of Ribera », p. 194.

228 Pérez Sánchez, Alfonso E. and Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992, p. xii.

229 *Ibid.*

description évoque le travail de Caravage, a été utilisée par Ribera pour la production d'un *Saint Jérôme* dont la facture se confond de façon presque identique avec le travail des caravagesques nordiques²³⁰. La première période du travail de l'artiste se caractérise par des œuvres aux contrastes violents entre les ombres et la lumière ainsi que le rendu naturaliste du corps humain. Par contre, il développa éventuellement un style plus clair « pour arriver à une orchestration de la couleur et à une luminosité qui inaugure la meilleure peinture espagnole du XVII^e siècle »²³¹.

Que l'on inclue ou non Ribera parmi le cercle des caravagesques, certaines de ses œuvres témoignent de cette influence chez lui, et, selon Antoine Schnapper, David aurait justement pu observer le travail de cet artiste pour la conception de son propre *Saint Jérôme* :

la composition la plus proche est la gravure, *Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement Dernier*, dont le geste, avec le bras plié et le doigt levé, a pu inspirer également le *Philosophe de Bayeux* (n° 35) ; mais David a pu voir aussi le tableau très voisin conservé à Naples (aujourd'hui à Capodimonte), où il s'est rendu précisément en 1779 (fig. 40).²³²

Le *Saint Jérôme* de David est probablement l'œuvre peinte la plus caravagesque de sa production. Schnapper écrit en 1980 que « Le *Saint Jérôme*, où s'opposent fortement les ombres et les lumières, peint dans une gamme sourde, montre un nouveau sentiment réaliste, qui vient de l'étude de Valentin et des Caravagesques »²³³. Il remarquera aussi en 1989 que cette académie « confirme l'exactitude des propos de David rapportés par Delécluze sur l'importance thérapeutique du clair-obscur caravagesque pour guérir le peintre des artifices du coloris rococo »²³⁴.

Comme le précise Christopher M.S. Johns, cette œuvre rappelle de façon évidente la peinture du 17^e siècle : « Generally speaking, the picture develops the intense Caravagesque naturalism seen in most of his Roman oil paintings, but here the sources are more

230 *Ibid.*

231 Bonet Correa, Antonio, « Ribera (Jusepe de) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 20., p. 35.

232 Schnapper, *op cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 101.

233 Schnapper, Antoine, *David : témoin de son temps*, Paris : Bibliothèque des arts, c1980, p. 44.

234 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 100.

obvious. »²³⁵ De plus, Johns propose la *Dernière communion de Saint Jérôme* de Dominiquin comme étant une source d'inspiration possible. Il remarque aussi des similarités avec l'*Hermite endormi* de Vien (fig. 2) concernant la représentation naturaliste²³⁶.

C'est cependant avec les œuvres de Ribera que les ressemblances sont les plus frappantes. Ribera a produit plusieurs *Saint Jérôme* comportant des caractéristiques semblables à celui de David. Les saints portent un drapé rouge, ils lèvent les yeux avec stupéfaction devant une apparition, ils ont du papier et une plume pour écrire et l'on retrouve un crâne dans la composition. Le naturalisme de la représentation est aussi ce qui caractérise ces œuvres : vieillissement, rides et traitement crédible de la peau. Le *Saint Jérôme* de David est cependant plus corpulent, comme la plupart de ses personnages masculins, aux corps bien développés plutôt qu'ascétiques.

Malgré son apparence, cette œuvre n'est pas toujours considérée comme une composition personnelle, mais plutôt comme une académie dans la lignée du *Hector* et du *Patrocle*, comme l'a indiqué Schnapper en 1974²³⁷. Selon Johns, cette ambiguïté quant à la nature de l'œuvre serait due au manque de patience de l'artiste pendant sa formation : « In *Jerome*, one senses the painter's impatience with the prescribed student rituals and a desire to execute an independent painting. »²³⁸ Dans une liste dressée par David lui-même et rapportée par Schnapper en 1989, l'artiste désigne l'œuvre ainsi : « *Saint Jérôme*, tableau en manière d'académie »²³⁹. Peu importe sa nature, cette œuvre témoigne de l'assimilation par David du naturalisme en peinture et fait partie d'une série d'œuvres où ces caractéristiques sont apparues.

L'académie d'homme, dite *Patrocle*, probablement peinte à Rome au début de 1780 (fig. 17)²⁴⁰, témoigne aussi des réflexions esthétiques de David à cette époque. Présentée au Salon de 1781, elle permet de constater que « David, toujours sensible aux critiques,

235 Johns, Christopher M.S., "The Roman Experience of Jacques-Louis David", dans Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006, p. 66.

236 *Ibid.*

237 Schnapper, Antoine, « Les Académies peintes et le "Christ en croix" de David », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 24, no 6 (1974), p. 382.

238 Johns, *op. cit.*, "The Roman Experience of Jacques-Louis David", p. 66.

239 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 20.

240 *Ibid.*, p. 102.

malgré son orgueil, a tenu compte des critiques adressées à son “Hector” »²⁴¹. Comme le précise Schnapper en 1980, cette académie démontre « une attention nouvelle au réel, scrupuleusement observé et peint. »²⁴² Il remarque cependant en 1989 que le *Patrocle* est moins caravagesque que l'*Hector* :

Par rapport à l'« Hector », ce nu de dos est d'inspiration moins caravagesque, moins dramatique malgré sa vigueur musculeuse, ce qui permet justement une étude plus détaillée de l'anatomie. Les souvenirs classiques y sont plus sensibles (Kl. Holma l'a rapproché du *Gladiateur mourant* du Capitole), mais en même temps l'étude de coloris y est beaucoup plus raffinée : ainsi les reflets rougeâtres de la draperie sur la fesse et la cuisse contrastent avec l'effet nacré des épaules directement éclairées.²⁴³

David a ici réduit l'écart entre les ombres et la lumière. Le fond de l'œuvre est moins sombre et la lumière est plus répartie sur l'ensemble du corps. L'artiste a rendu l'anatomie avec plus de précision, comme nous pouvons le constater en observant la musculature. La représentation de la main droite et des pieds témoignent d'une attention au réel qui se manifeste dans le rendu des plis de la peau et des jointures. Il a aussi remarqué la saleté et l'usure de la peau des pieds, comme le faisait Caravage. Par contre, comme nous l'avions constaté avec l'*Hector*, le *Patrocle* n'est pas lui non plus dépourvu d'idéalisation. Comme le précise Holma, « On peut même affirmer que les tendances divergentes qui s'y rencontrent le rendent d'autant plus intéressant. Il y a une note classique et une autre réaliste. »²⁴⁴ L'anatomie est effectivement rendue de façon plus minutieuse que celle du *Hector*, mais sa matérialité pourrait être davantage ressentie. Certaines parties du corps rappellent le marbre et la chevelure ne se maintient pas de façon naturelle.

Une autre œuvre présentée au Salon de 1781 est le *Saint Roch* (fig. 18) que David réalisa à la fin de son séjour romain, commençant à travailler sur l'œuvre à la fin de 1779 et la terminant au début de 1780. La composition et les couleurs rappellent la peinture bolonaise du 17^e siècle. Schnapper remarque que « Partant d'une image qui évoque assez banalement les tableaux bolonais du XVII^e siècle, David donne finalement à la Vierge une élé-

241 *Ibid.*, p. 103.

242 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 43, notice 15.

243 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 103.

244 Holma, *op. cit.*, *David : son évolution et son style*, p. 33.

gance froide et immobile parfaitement “ moderne ” »²⁴⁵. L’auteur ajoute aussi les remarques suivantes :

La lumière brutale, souvenir un peu superficiel mais décisif de la tradition caravagesque, accentue l’audace de la trouvaille essentielle, le grand corps du malade jeté au premier plan en travers du tableau et entièrement détaché de la scène miraculeuse qui se passe derrière lui.²⁴⁶

Le haut et le bas de l’œuvre sont traités de façons différentes, le saint agissant comme un intermédiaire entre les deux univers de l’œuvre : le bas de la composition, occupé par les malades, représente la dimension humaine et terrestre du thème, alors que le haut, occupé par la sainte, en constitue la dimension divine. Le corps du saint comporte divers niveaux de luminosité :

(la pénombre en bas, la lumière naturelle au milieu, la lumière de l’apparition en haut). La lumière s’intensifie, comme si les rayons frappaient là avec plus de force sur le visage du saint et sur ses mains jointes qui rencontrent celles de la Vierge accordant sa grâce.²⁴⁷

Saint Roch se situe à mi-chemin entre deux univers. Il cherche à intervenir auprès des humains par le biais de la dimension divine et miraculeuse représentée par la Vierge et son enfant.

Cette œuvre est un exemple de l’assimilation par David de diverses influences, ce qui lui a éventuellement permis de développer un style personnel. L’œuvre comporte des caractéristiques qui font penser non seulement à Caravage, mais aussi à Guerchin et à Annibal Carrache. Le naturalisme avec lequel David a traité les pestiférés fait d’eux des personnages qui pourraient bien se retrouver dans une œuvre de Caravage. Schnapper remarque que David traite le premier plan du tableau avec un « réalisme nouveau »²⁴⁸. Quant aux couleurs de la Vierge dans le haut de l’œuvre, ses vêtements bleu et rouge ainsi que la lumière dorée derrière elle rappellent *La Vierge à l’enfant avec quatre saints* de Guerchin

245 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 50.

246 *Ibid.*

247 Accademia di Francia (Rome, Italy), *David e Roma = David et Rome* : [catalogue d’exposition], Dicembre 1981- Febbraio 1982, Roma : De Luca Editore, c1981, p. 19.

248 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 50.

(fig. 19) ainsi que l'*Ascension de la Vierge* d'Annibal Carrache (fig. 20), cette dernière se trouvant entre deux œuvres de Caravage à la chapelle Cerasi de Rome.

Avec *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*, Jacques-Louis David s'est très clairement inspiré de la peinture du 17^e siècle. Tout comme pour la plupart de ses œuvres, il utilise ici aussi des éléments naturalistes et idéalisés, cette fois en distinguant le haut et le bas du tableau par une esthétique différente.

De plus, cette œuvre comporte aussi un motif qui a pu être emprunté à Caravage. Pierre Rosenberg mentionne tout d'abord un rapprochement effectué par Robert Herbert, en 1972, entre *Jeune garçon mordu par un lézard* de Caravage (fig. 21) et la tête d'un des malades dans le *Saint Roch*. Il fait quant à lui le lien entre cette même tête et la *Tête de méduse* de 1598, toujours de Caravage (fig. 22)²⁴⁹. Ces motifs sont ressemblants, il est donc en effet possible que David s'en soit inspiré. Cette tête placée au centre de l'œuvre comporte des caractéristiques que l'on retrouve dans les deux œuvres de Caravage. La disposition de la tête et la chevelure rappellent l'*Enfant mordu par un lézard*, tandis que l'expression du visage, ainsi que la bouche, rappellent la *Tête de méduse*.

Il s'agit de l'une des premières compositions personnelles importantes pour David. Son caractère hybride y est apparent et témoigne des diverses influences qu'a subies l'artiste. David a utilisé des sources variées pendant toute sa carrière, mais il a éventuellement réussi à les camoufler davantage et à définir un style plus personnel.

Bélisaire demandant l'aumône (fig. 23) est une autre des premières œuvres importantes produites par David. Ce thème avait été popularisé à cette époque, car Marmontel avait publié son roman *Bélisaire* en 1767. Par la suite, plusieurs artistes s'en sont inspiré²⁵⁰. David a commencé à réfléchir à ce tableau à Rome, mais ne l'a terminé qu'à l'été 1781, donc après le voyage en Italie. Le *Bélisaire* constituerait « la première grande œuvre vraiment néoclassique peinte en France »²⁵¹. Nous nous y intéressons, car il comporte un motif qui pourrait être tiré de la *Cène* de Valentin de Boulogne copiée par David lors de son séjour à Rome. Régis Michel a identifié ce motif dans *David et Rome*. Les mains du soldat stupéfait rappellent celles du personnage de saint Pierre dans la *Cène*. David a mis du

249 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 200-203.

250 Accademia di Francia, *David e Roma*, p. 117.

251 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 61.

temps et des efforts sur la représentation de ces mains et il a gardé la copie de cette œuvre dans son atelier. Il doit certainement y avoir pensé en effectuant le *Bélisaire*. De plus, le travail sur le *Bélisaire* a commencé par des dessins en 1779, la même année où il a copié le tableau de Valentin.

Nous remarquons aussi les couleurs foncés de ce tableau. Comme nous l'avons constaté, David avait assombri sa palette avec la découverte des maîtres italiens du 17^e siècle. Même si le caravagisme a été reçu favorablement au Salon de 1781, le ton des tableaux a été critiqué, comme ce fut le cas pour le *Bélisaire* :

surtout, le ton du tableau est jugé trop noir : très peu de critiques omettent de relever ce grief, que les historiens ont noté. *Panard*, et l'*Année littéraire*, dénoncent l'interprétation erronée des maîtres italiens : leur ton noir n'est dû qu'au passage du temps.²⁵²

Cette remarque est intéressante, car elle permet de comprendre l'éclaircissement éventuel de la palette de David. Il produira d'ailleurs à nouveau, en 1784, un *Bélisaire* aux couleurs plus claires.

L'artiste a aussi utilisé ses dessins romains pour la réalisation de cette œuvre, comme il avait l'habitude de le faire pour ses grandes compositions néoclassiques. Comme nous l'avons mentionné, les éléments d'architecture antique pourraient provenir de son dessin *La mort de Jules César*. Avec le *Bélisaire*, les influences diverses commencent à se fondre dans un style plus personnel. L'hybridité y est moins apparente qu'avec le *Saint Roch*.

C'est donc ici que prend fin ce deuxième chapitre qui nous a permis de constater comment David a commencé à assimiler les notions issues de ce désir de transformation de la peinture française. David a effectué le voyage en Italie où il est entré en contact avec les artistes du 17^e siècle. Il a beaucoup dessiné en s'inspirant de l'Antiquité, mais ses œuvres peintes témoignent aussi d'un intérêt marqué pour le naturalisme caravagesque. Les œuvres présentées au Salon de 1781 sont donc cruciales en ce qui a trait à la démonstration d'une influence caravagesque chez cet artiste. Après ce Salon, l'œuvre de l'artiste continuera à évoluer, mais nous constaterons au prochain chapitre que David a maintenu un intérêt pour

252 Accademia di Francia, *David e Roma*, p. 118.

le caravagisme jusqu'à la fin de sa carrière, même si ces éléments sont plus camouflés. Le prochain chapitre contiendra donc d'autres analyses qui nous permettront d'appuyer notre thèse de départ.

Chapitre 3 Le caravagisme chez David après le Salon de 1781

3.1 La production de David après le Salon de 1781

David a donc obtenu du succès au Salon de 1781, réussissant ainsi à développer une clientèle et à recruter des élèves. L'école de David était née. Son œuvre continua d'évoluer par la suite, et, comme nous le verrons au cours de ce chapitre, le caravagisme y était toujours présent.

Faisons donc ici le bilan de ce que nous avons observé chez David concernant l'influence caravagesque dans son œuvre. Les tableaux que nous avons analysés témoignaient d'un nouveau naturalisme chez lui, ainsi que d'une luminosité s'apparentant à celle des œuvres de Caravage. Nous avons aussi remarqué que, malgré l'intérêt pour le naturalisme, David n'élimine pas pour autant la notion d'idéalisme de son travail, comme le prescrivait d'ailleurs Diderot. Nous aimerions aussi attirer l'attention sur une autre similarité entre les œuvres de David et de Caravage, c'est-à-dire le nu concernant très majoritairement le corps de l'homme plutôt que celui de la femme. Chez David, c'est le corps de l'homme qui est mis en valeur. Dans ses représentations, les femmes ne sont pas provocantes ni frondeuses, alors que les hommes le sont souvent. Comme le remarque John Varriano, nous retrouvons un phénomène semblable chez Caravage : « The protagonists in these pictures are all provocative males. Where women appear in noncommissioned works – as in the *Fortune Teller* (fig. 53) or the *Penitent Magdalen* (fig. 2) and *Saint Catherine* (fig. 47) – they are fully clothed and usually make no eye contact with the viewer. »²⁵³ Cette caractéristique, que nous relèverons encore dans les pages subséquentes et que nous retrouvons autant chez David que chez Caravage, a aussi permis à l'artiste de prendre ses distances par rapport à la manière rococo.

Nous retrouvons entre le néoclassicisme davidien et le style de l'Ancien Régime des différences majeures. La peinture rococo présentait des compositions mouvementées et exprimait beaucoup de sensualité, que ce soit sur le plan iconographique, par l'exploitation de sujets érotiques, ou technique, par une certaine utilisation du pigment ainsi que des coups de pinceau plus ressentis et des couleurs vives et criardes. Comparativement au néoclassicisme, le rapport entre l'homme et la femme y était fort différent, les femmes

253 Varriano, John L., *Caravaggio : the art of realism*, University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, c2006, p. 62.

étant souvent dénudées, ayant des contacts physiques entre elles et interagissant avec les hommes dans un contact amoureux intime. Elles étaient aussi parfois représentées seules, nues, ou deux par deux en l'absence de l'homme. Au contraire, les compositions révolutionnaires de David produites pendant les années '80 sont plus dépouillées, empreintes de gravité et de sobriété, prenant à contre-pied l'esthétique rococo. Avec des œuvres comme le *Serment des Horaces* et les *Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, plutôt que d'interagir entre eux, les hommes et les femmes y sont disposés en groupes opposés, ce qui commençait déjà à se dessiner avec la *Mort de Sénèque* et *Antiochus et Stratonice*, mais dans des compositions plus confuses où le style rococo se faisait toujours sentir.

Depuis la fin de son voyage à Rome, le nu chez David concernait les hommes, qu'il rend avec beaucoup de naturalisme, comme le démontrent ses académies d'étudiant. Ses œuvres plus tardives comportaient aussi des nus féminins, mais ses grands tableaux révolutionnaires des débuts de l'école néoclassique, très critiques envers le rococo, présentent des femmes très vêtues que l'artiste dispose dans un groupe distinct par rapport aux hommes. Lorsqu'il y a des personnages dévêtus, ou partiellement dévêtus, il s'agit d'hommes dont la représentation peut être qualifiée de virile et de très athlétique, comme l'exprime bien cette citation de Huyghe et Huyghe :

Avant tout, les réformateurs redoutent la femme et son amollissement : il faut être viril. Au « corps féminin, qui tant est tendre, polly, souef, si précieux » David préfère celui, athlétique, de l'homme ; à la vie et à ses séductions, il préfère la mort et sa grandeur figée. Cette sourde attirance de la mort, qui éclatera dans ses peintures de la Terreur et qui, dans son art même, guettant dangereusement le vif, ouvrira la porte au morne académisme, elle se manifeste d'emblée : le *bon Samaritain* de Narbonne, c'est un agonisant renversé ; l'*Hector* de Montpellier un cadavre basculé ; et le *Patrocle* de Cherbourg est copié du *Gaulois mourant*. Chaque œuvre est une ode funèbre et mâle qui s'amplifie dans le *Saint Roch intercédant pour la guérison des Pestiférés* de 1780.²⁵⁴

Au cours des années '80, les *Amours de Pâris et Hélène* font exception, le thème et les joues fardées de Pâris rappelant quelque peu la peinture rococo. Toutefois, ici aussi, l'homme est partiellement dévêtu, tandis que la femme est habillée. Toutes ces caractéris-

254 Huyghe, René et Huyghe, Lydie, *La relève de l'imaginaire : réalisme, romantisme*, Paris : Flammarion, c1976, p. 58.

tiques que nous venons d'énumérer démontrent à quel point le style de l'artiste se distingue maintenant de la peinture rococo.

L'évolution stylistique de David ne s'est pas effectuée qu'au contact du caravagisme. Ce qui est dominant chez lui, c'est l'étude de l'antique, de la statuaire et du bas-relief, ainsi que les grands maîtres de la tradition de la peinture depuis la Renaissance. David s'intéressait beaucoup au dessin, ayant ainsi énormément produit d'après le modèle vivant et d'après la bosse. Le caravagisme chez lui fait donc partie d'un ensemble d'éléments qui permirent à David de se défaire de la manière rococo. L'intérêt pour le caravagisme est logique, puisque l'on reprochait au rococo d'être trop artificiel. L'observation fidèle de ce que l'on voit dans la réalité a grandement contribué à la transformation de la peinture. Toutefois, comme nous l'avons observé et comme nous le verrons aussi dans les prochaines œuvres, David n'éliminait pas l'élément idéaliste de son travail, ce qui contribue à son originalité. L'étude de l'antique et de la Renaissance, une recherche de gravité et de sobriété, des préoccupations d'ordre moral ainsi qu'un intérêt pour le corps tel qu'il se présente ont tous contribué au mouvement néoclassique.

Après 1781, David continua d'exposer au Salon. En 1783, il présenta le *Christ en croix* et la *Douleur d'Andromaque*, puis en 1785, la palette de l'artiste s'éclaircit avec le *Serment des Horaces*, un nouveau *Bélisaire* et un portrait de Charles-Pierre Pécoul. Au Salon de 1787, il a présenté *La mort de Socrate*. Au cours des années '90, son travail évolue encore. Il s'éloigne du style de ses grandes œuvres révolutionnaires des années '80, toujours en faisant preuve d'originalité. Au Salon de 1791, il a exposé un dessin du *Serment du Jeu de Paume*, un *Portrait de femme peinte jusqu'aux genoux*, ainsi que des œuvres exposées antérieurement. En octobre 1793, il a présenté au Louvre, et par la suite dans son atelier, *Le Pelletier de Saint-Fargeau* ainsi que *Marat assassiné*, deux œuvres que nous analyserons. Il exposa des portraits au Salon de 1795, puis, avec *Les Sabines* de 1799, il chercha à faire ce qu'il appelait du « Grec pur ». Nous verrons avec certaines de ces œuvres que nous pourrons encore une fois faire un parallèle avec le caravagisme.

Nous n'aborderons pas la période napoléonienne, car bien que le travail de l'artiste ne soit pas sans intérêt et que cette peinture soit aussi marquée par le naturalisme, nous n'y retrouvons pas d'éléments caravagesques. Il en est de même avec la production de portraits (aussi empreinte de naturalisme, mais que nous ne pouvons mettre en parallèle avec le caravagisme). Nous aborderons cependant la période d'exil alors que David s'est réfugié aux

Pays-Bas après la chute de Napoléon. David a exposé à Bruxelles l'*Amour et Psyché* en 1817, *Télémaque et Eucharis* à Gand et à Bruxelles en 1818, *La colère d'Achille* à Bruxelles en 1819, et *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* en 1824, toujours à Bruxelles. Parmi toutes les œuvres qu'il a produites à partir de 1781, nous aborderons bien entendu celles que nous pouvons mettre en rapport avec notre sujet, le caravagisme.

Comme le précise Steven Alan Nash, à partir du *Serment des Horaces*, David aura pleinement assimilé le caravagisme :

By 1784, the date of the Horatii, the influences from Caravaggio had been thoroughly synthesized by David with the other components of his Neoclassical style and modified by the tendency toward crystalline clarity of form. Thereafter, his nourishing interest in the Caravagesque tradition would be evidenced primarily in compositional terms, as he turned repeatedly to this source for design and motif ideas.²⁵⁵

Le caravagisme sera donc toujours présent chez David à partir du *Serment des Horaces*, mais surtout par le biais d'emprunt de motifs plutôt que par des caractéristiques stylistiques bien évidentes. Nous verrons cependant que certaines de ces caractéristiques, apparues dans son œuvre peinte vers 1778-80, seront encore présentes dans certaines réalisations plus tardives. David a développé son style et ses influences éclectiques sont plus camouflées, se fondant dans sa propre esthétique.

Nous allons donc maintenant analyser ces œuvres que David produisit après le Salon de 1781. Commençons par un *Christ en croix* daté de 1782 (fig. 24), qui fut considéré comme étant perdu et ne fut redécouvert qu'en 1972 après qu'un nettoyage ne fasse réapparaître la date et la signature²⁵⁶. Il comporte des similarités avec les académies et peut être appréhendé comme ayant été produit dans la lignée de ces dernières. Toutefois, un peu comme le *Saint Jérôme*, cette œuvre se situe à mi-chemin entre l'académie et la composition personnelle. En 1974, Antoine Schnapper avait placé le *Saint Jérôme* et le *Christ en croix* dans la même catégorie que les académies²⁵⁷. Tout comme c'était le cas avec les académies *Hector* et *Patrocle*, David a ici travaillé le modelé en clair-obscur, en portant attention au rendu de l'anatomie. La présence du sang met en évidence la

255 Nash, Steven A., "David, Socrates and Caravaggism : a source for David's *Death of Socrates*", *Gazette des Beaux-Arts (France)*, Vol. 120, No. 1312-1313 (May-June 1978), p. 205.

256 Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989, p. 144.

257 Schnapper, Antoine, « Les Académies peintes et le "Christ en croix" de David », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 24, no 6 (1974), p. 382.

matérialité du corps, qui comporte cependant une part d'idéalisme conformément à l'esthétique habituelle de David. Le rendu de la peau et de l'anatomie aurait pu être traité de façon plus naturaliste si l'artiste en avait voulu ainsi.

Cette œuvre ne comporte pas de motif caravagesque en tant que tel, mais nous la mentionnons tout de même, car sa facture s'apparente à celle de la peinture du 17^e siècle. Klaus Holma s'est intéressé à ce *Christ en croix* :

Son corps est musclé, presque athlétique, ressemblant étrangement à ceux du *Patrocle* et du *Hector*, et il est permis de supposer que le tableau suivait assez fidèlement l'exemple des maîtres du 17^e s. On aurait peut-être pu y constater autant d'influences flamandes qu'italiennes et nous croyons que l'œuvre a marqué une étape dans l'évolution du style de l'artiste. Si le dessin ne dénote aucune inspiration très originale, il s'en dégage pourtant un réalisme puissant qui constituait le principal mérite des académies romaines.²⁵⁸

Lorsque David s'est rendu à Rome, le peintre allemand Anton Raphaël Mengs figurait parmi ceux qui y faisaient autorité. Ami intime de Winckelmann, il a beaucoup étudié la sculpture. Lui et l'écossais Gavin Hamilton étaient d'ailleurs à Rome des précurseurs du mouvement néoclassique²⁵⁹. Selon Johns, même si nous n'avons pas de preuves sérieuses nous permettant de croire qu'il ait connu Mengs, David aurait travaillé d'après la collection de ce dernier, constituée de copies de sculptures antiques²⁶⁰. Mengs, qui a justement produit un *Christ en croix* (fig. 25) semblable à celui de notre artiste, a donc pu l'influencer. L'esthétique et la courbe du corps se ressemblent, ainsi que le drapé qui couvre les parties intimes. Dans les deux œuvres, la lumière est concentrée sur le personnage qui est placé sur un fond sombre dans une représentation statique faisant preuve de clarté et de simplicité.

L'année suivante, au Salon de 1783, David présenta *La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari* (fig. 26), qui constituait son morceau de réception à l'Académie. Nous la retenons ici pour sa facture qui rappelle le caravagisme : fond sombre, éclairage dirigé sur les personnages et naturalisme de l'anatomie d'Hector. Ce tableau s'apparente encore à ceux que David a produits à la fin de son voyage en Italie. Hector est décédé, il s'agit en fait d'un cadavre, et le rendu de l'anatomie ainsi que le traitement de la peau rappellent un peu la figure du pestiféré en avant-plan du *Saint Roch*.

258 Holma, Klaus, *David : son évolution et son style*, Paris [Imprimerie P. Lejay], 1940, p. 42.

259 Johns, Christopher M.S., "The Roman Experience of Jacques-Louis David", dans Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006, p. 60.

260 *Ibid.*, p. 59.

Tout le corps est traité avec beaucoup de naturalisme, ce que la position du thorax met en évidence, ainsi que le traitement des mains et des pieds. Ce thorax, quelque peu bombé, donne l'occasion à l'artiste de démontrer cette attention naturaliste qu'il porte au sujet. La figure d'Andromaque est quant à elle plus pâle, très habillée et moins « anatomique ». La juxtaposition de sa main avec celle d'Hector démontre bien le contraste entre les deux figures.

Le ton sombre du tableau est encore critiqué : « Depuis le précédent Salon, David n'aurait pas fait de “ progrès sensibles ” : il manque à son talent “ un coloris ” »²⁶¹. Les tableaux de David semblent avoir « un ou deux siècles d'antiquité »²⁶², et l'on s'attend de lui « le juste milieu des tons trop clairs et trop rembrunis »²⁶³.

Le *Christ en croix* était lui aussi encore un tableau sombre. Il faudra attendre au Salon de 1785, alors que David exposa le *Serment des Horaces* (fig. 27), pour constater un éclaircissement de sa palette. Afin de réaliser les *Horaces*, David effectua un nouveau voyage en Italie, déclarant « avoir besoin de l'atmosphère de la Rome antique »²⁶⁴ :

C'est à Rome qu'il décide de peindre les Romains. Parti en juin 1784, accompagné de son brillant élève Drouais, il s'enferme dans un studio proche de la piazza del Popolo où, durant onze mois, il médite et engendre son chef-d'œuvre.²⁶⁵

Il a aussi produit à Rome des dessins d'après l'antique et d'après le paysage que nous connaissons par l'existence de deux carnets²⁶⁶.

Le *Serment des Horaces* comporte neuf personnages, séparés en trois groupes. Les trois frères Horaces sont placés à gauche, le père au centre et un groupe de femmes à droite. La mère est située à l'arrière, dans l'ombre, tenant ses petits enfants près d'elle. Sabine, la femme de l'aîné des Horaces, est placée à gauche à l'avant-plan et Camille, à droite, est l'amante d'un Cuirace.

David arrive ici à maturité, en ce sens qu'il atteint par la création de cette image ce que nous sentons qu'il cherche depuis son voyage en Italie. Il s'agit d'une composition

261 Accademia di Francia (Rome, Italy), *David e Roma = David et Rome* : [catalogue d'exposition], Dicembre 1981- Febbraio 1982, Roma : De Luca Editore, c1981, p. 127.

262 *Ibid.*

263 *Ibid.*

264 Mouilleseaux, Jean-Pierre, « David (Jacques-Louis) 1748-1825 », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 7, p. 54.

265 J.G., « David (Jacques-Louis) 1748-1825 », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, c1968, vol. 5, p. 348.

266 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 119.

équilibrée, où les personnages sont placés encore une fois sur un fond sombre rappelant Caravage, mais rappelant aussi l'Antiquité. L'artiste s'est en effet servi de ses dessins romains pour la disposition des trois arcs divisés par les colonnes (ce fond de l'œuvre rappelle un dessin de la cour du Palazzo Vecchio à Florence²⁶⁷). Chacun des arcs correspond à un personnage ou groupe de personnages, ce qui contribue à l'équilibre de la composition.

Ce qui nous intéresse dans cette œuvre, c'est la présence de motifs tirés d'un tableau de Caravage, la *Mort de la Vierge* (fig. 28). Pierre Rosenberg a démontré que le groupe de femmes et d'enfants à la droite du *Serment des Horaces* correspondait à cinq personnages de l'œuvre de Caravage. La façon dont sont placés la mère et ses enfants s'apparente à la disposition des trois hommes derrière le lit de la Vierge. Il en est de même avec Sabine et Camille, dont la position dans l'œuvre ressemble à celui de la Vierge et de la femme à l'avant-plan.

En plus du détail identifié par Rosenberg, nous constatons aussi que d'autres éléments de l'œuvre de Caravage s'apparentent à celle de David. L'ombre portée en diagonale sur le mur à l'arrière est semblable dans les deux œuvres. Le vêtement de l'apôtre à gauche, au pied du lit de la Vierge, ressemble à celui du père des Horaces. Le bras droit de cet apôtre est situé à la hauteur de la tête de l'apôtre pleurant au pied du lit de la Vierge, tout comme une des lignes du drapé rouge du père des Horaces arrive à la hauteur de la tête de l'un des enfants. Les plis du drapé de l'apôtre ainsi que la position de son bras forme un motif qui s'apparente d'ailleurs au drapé du père des Horaces. Aussi, le drapé situé au-dessus du lit de la Vierge se trouve au même endroit que l'arc et la colonne derrière le groupe de femmes du *Serment des Horaces*. La composition de toute la partie droite de l'œuvre de David est donc issue de l'œuvre de Caravage. Il y a aussi des similarités dans la sélection des couleurs des drapés.

Quant à la partie gauche de l'œuvre, l'Horace placé à l'avant-plan aurait été emprunté à la version du Louvre de l'*Enlèvement des Sabines* de Poussin²⁶⁸. David aurait donc jumelé des éléments tirés d'œuvres de Poussin et de Caravage afin de créer une œuvre originale. Steven A. Nash remarque de plus que le thème de la femme explorée d'un côté et les hommes prononçant un serment de l'autre avait été exploité par Gavin Hamilton en 1762 et par Jacques Antoine Beaufort en 1771, les deux ayant produit un *Serment de Brutus* (fig. 29 et 30). Nash relève la similarité du groupe masculin chez Beaufort et David,

267 Sérullaz, Arlette, *Dessins de Jacques-Louis David*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1991, p. 130.

268 Schnapper, Antoine, *David : témoin de son temps*, Paris : Bibliothèque des arts, c1980, p. 75 notice 33.

ce dernier ayant d'ailleurs produit un dessin d'après Beaufort²⁶⁹. Le *Serment des Horaces* de David comporte des similarités autant avec l'œuvre de Poussin qu'avec celles d'Hamilton et de Beaufort, notamment dans la position des bras et des jambes des Horaces et de leur père.

Nous avons vu précédemment que le ton sombre des œuvres avait été critiqué au Salon de 1781. Avec le *Serment des Horaces*, David a éclairci sa palette et a réduit l'écart entre l'ombre et la lumière, qui est ainsi moins exagéré. Le traitement de la luminosité est tout de même particulier, le fond de l'œuvre restant sombre et la lumière étant concentrée sur les personnages. De plus, David a rendu l'anatomie de ces derniers avec attention, ce qui est visible au niveau des extrémités. Les pieds des Horaces en témoignent, ainsi que les jambes et la main droite de leur père. Ce traitement naturaliste de l'anatomie n'était pas présent chez David avant son voyage en Italie. Le *Serment des Horaces* comporte donc toujours des caractéristiques qui sont apparues dans l'œuvre peinte de David à la fin de son voyage.

En ce qui concerne le développement de l'artiste jusqu'au *Serment des Horaces*, mentionnons que les œuvres produites pour les Prix de Rome se caractérisaient par des compositions moins ordonnées, parfois un peu maladroites. Les couleurs étaient plus criardes et l'anatomie rendue avec moins de précision. Le clair-obscur, le naturalisme et les couleurs plus plausibles sont apparus lors du voyage en Italie. Après les critiques du Salon de 1781, il faudra attendre au Salon de 1785 avant de voir un changement significatif dans les œuvres, changement dont témoigne le *Serment des Horaces*. Par contre, nous remarquons que les éléments apparus lors du voyage en Italie sont toujours présents, mais intégrés de façon plus subtile. David transcende ses influences, qui sont maintenant mieux camouflées. Son style personnel est dominant.

David poursuivra ce travail avec *La mort de Socrate* (fig. 31), une scène se déroulant dans une prison évoquant l'architecture antique et représentant le moment où Socrate, l'index de son bras gauche pointé vers le ciel, s'apprête à boire la ciguë :

Socrate au milieu de ses amis est prêt à avaler la coupe mortelle qui doit les séparer à jamais d'eux. La tristesse, l'accablement, la désolation est peinte sur leurs visages ; le bourreau même, attendri jusqu'aux larmes, lui présente la coupe en détournant les yeux. Socrate la prend d'un air indifférent ; lui seul, calme et tranquille,

269 Nash, Steven Alan, *The Drawings of Jacques-Louis David, Selected Problems*, Thesis (Ph.D.), Stanford : Dept. of Art, Stanford University, 1973, p. 72-73.

occupé d'une plus grande idée, les yeux et la main levés au ciel, il semble, par un discours sublime sur l'immortalité de l'âme, consoler ses amis et leur reprocher doucement leur faiblesse.²⁷⁰

L'antique est très présent dans cette œuvre, la façon dont David rend les personnages s'apparente à ses dessins romains d'après les bas-reliefs, les statues et les bustes, ce que l'on remarque avec la chevelure de plusieurs personnages. La tête de Platon, au bout du lit, en est un exemple. La représentation des drapés rappelle aussi la statuaire antique. Cependant, comme pour le *Serment des Horaces*, David intègre diverses influences, qui sont toujours présentes, mais mieux camouflées. Il continua aussi à travailler avec une palette plus claire. Le naturalisme est encore présent dans cette œuvre, que ce soit au niveau du rendu des pieds et des mains, ou du thorax de Socrate.

Afin de créer cette composition, David se serait inspiré d'une *Mort de Socrate* d'un peintre caravagesque du 17^e siècle se retrouvant dans la collection Giustiniani à Rome, qu'il a visitée. Selon Steven A. Nash, cette source serait une autre preuve de l'importance du caravagisme dans le développement du style de David :

Malgré des études poussées, les sources de l'important tableau de David, *La mort de Socrate*, sont restées problématiques. On peut cependant voir maintenant une toute première influence, dans une peinture du XVII^e siècle sur le même thème, par un disciple anonyme de Caravage, de l'école du Nord, qui fut exposée jusqu'en 1812 au Palais Giustiniani à Rome ; or on sait que David visita cette collection pendant son séjour romain de 1775-1780. Un lien plus direct encore avec cette œuvre est prouvé par le dessin d'après ce tableau, qui se trouve dans un des grands *albums factices* de David. Ce rapprochement confirme le rôle important que joua la tradition caravagesque dans le développement artistique de David, en général.²⁷¹

L'auteur a publié un article à ce sujet en 1978 et a aussi mentionné le rapprochement dans sa thèse de doctorat sur les dessins de Jacques-Louis David²⁷². Nash précise toutefois que le dessin se trouvant dans l'un des albums de l'artiste, de par la différence de sa facture, pourrait ne pas être de la main de l'artiste, mais plutôt de celle de l'un de ses élèves²⁷³, comme nous l'avions aussi mentionné pour *La mise au tombeau* d'après David de Haen. Cependant, cela ne change rien à l'influence de ce dessin chez David, puisqu'il se trouvait

270 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 83.

271 Cette citation est en français. Il s'agit d'un résumé placé à la fin d'un article en anglais de Nash : Nash, *op. cit.*, "David, Socrates and Caravaggism", p. 205.

272 Nash, *op. cit.*, *The Drawings of Jacques-Louis David*, p. 44-45.

273 Nash, *op. cit.*, "David, Socrates and Caravaggism", p. 204.

dans son album avant 1787²⁷⁴. Il était donc conscient de l'existence de cette composition sur le thème de la mort de Socrate avant de réaliser son propre tableau.

Dans son article, Nash a identifié certains éléments similaires dans l'œuvre de David et dans celle de l'artiste caravagesque :

Certain features match quite closely, such as Socrates erect posture, his off-center, seated position along the side of the bed, his heavenward gesture, the robe draped over the left shoulder to expose his youthful physique, and perhaps most importantly, the dramatic conceit of reaching for but not quite touching the extended cup or poison. The open shackles on the floor are similarly prominent, there are affinities of pose between certain of the disciples, and even the tenebristic lighting, with a strong raking light from the left, is similar. The stark naturalism and frieze-like composition of the Giustiniani *Death of Socrates* correspond, of course, with propensities that had long been a part of David's own style but would have served, perhaps, to make this source all the more accessible and compelling. David greatly clarified his model, gave it a slower and more grave rhythm, and otherwise transformed it, but as is frequently the case in his work, the earlier composition served the important function of stimulating his inventiveness and providing a point of departure.²⁷⁵

Nash précise que le caravagisme était un des intérêts principaux de David : « One of the traditions that interested him most was that of Caravaggio, so it is not surprising that his attention should have focused at some point on the Giustiniani *Death of Socrates*. »²⁷⁶ Cet article est aussi cité par Pierre Rosenberg :

Je ne reviendrai pas ici sur l'excellent article de Steven Nash, paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mai-juin 1978, mais, comme lui, je pense que la seconde copie de David (fig. 5) est une des sources de la célèbre *Mort de Socrate* de David de 1787 que vous pouvez admirer dans les salles du Metropolitan Museum.²⁷⁷

L'attribution du tableau de la collection Giustiniani à un artiste caravagesque a été suggérée par Pierre Rosenberg²⁷⁸. Cette attribution était incertaine depuis le 17^e siècle. Dans son catalogue raisonné des dessins de David, publié en 2002, Rosenberg attribue toujours cette

274 *Ibid.*, p. 206, note 7.

275 *Ibid.*, p. 204.

276 *Ibid.*

277 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 192.

278 Nash, *op. cit.*, « David, Socrates and Caravaggism », p. 206, note 3.

œuvre à un artiste caravagesque anonyme²⁷⁹. Il est difficile de l'analyser, puisqu'elle a été détruite et que la photographie que nous avons est de piètre qualité.

Poursuivons maintenant nos analyses avec *Marat assassiné* (fig. 32), produit par David en 1793, représentent Jean-Paul Marat alors qu'il vient d'être assassiné par Charlotte Corday, le 13 juillet 1793. Marat a été médecin, écrivain et politicien²⁸⁰. À partir de septembre 1789, il a commencé à publier le journal *L'ami du peuple*, nom par lequel on l'a aussi désigné. Il était un défenseur de la liberté et des classes sociales inférieures :

From then on Marat styled himself as the champion of the freedom of the press and of the cause of the people. He cultivated a lifestyle of austerity, truth, and virtue, and he gloried in rudeness as a sign of his integrity and refusal to please. Polite manners he viewed as a form of corruption. He constantly offered to die, to sacrifice himself rather than compromise his principles.²⁸¹

Quant à Charlotte Corday, elle avait 25 ans lorsqu'elle assassina Marat :

Since April, Corday had been planning to assassinate Marat, whom she regarded as the real enemy of the French, because he had been responsible for denouncing in the late May and early June issues of his newspaper the many Girondins whom he had branded as traitors – “ unmitigated royalists ” who had wanted to “ annihilate liberty by treason and re-establish despotism by civil war ”. If she could eliminate Marat, Corday believed she could bring peace back to France.²⁸²

Dans ce rendu pictural de l'évènement, Marat est le seul personnage représenté par David. Il se trouve dans un bain, car « Il était déjà fort malade et l'un des symptômes de son mal était un prurit violent qu'il soulageait avec des bains fréquents. »²⁸³ Marat était en fait atteint de la lèpre²⁸⁴. Charlotte Corday n'est pas représentée, mais la lettre et le couteau laissé par terre font sentir sa présence.

Encore une fois, David a accordé une grande attention au naturalisme de la représentation. Tout le corps est représenté de façon plausible, il s'agit bien d'un individu décédé. Marat est ici aussi idéalisé, paisible et serein, sa fin tragique étant « transfigurée par

279 Rosenberg, Pierre, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins*, Milano : Leonardo arte, 2002, vol. 1, p. 429.

280 Vaughan, William (ed.) and Weston, Helen (ed.), *Jacques-Louis David's Marat*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2000, p. 8-9.

281 *Ibid.*, p. 8.

282 *Ibid.*, p. 10.

283 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 284.

284 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 156.

David dans cet étonnant va-et-vient entre le réalisme et l'idéal qui est la substance de son art. Le visage de Marat, sous son turban de linges humides, enfin s'apaise. »²⁸⁵ Empreint de religiosité, le personnage porte comme le Christ une blessure et fut assassiné pour les propos qu'il a tenus. David avait aussi représenté cette religiosité dans un tableau aujourd'hui disparu, *Le Pelletier de Saint-Fargeau*, dont nous connaissons l'existence par un dessin d'Anatole Devosge, qui l'a copié :

On a souvent remarqué que dans ce tableau et dans le *Lepelletier*, David récupérait la religiosité encore si forte en France et qui imprégnait aussi les cortèges des fêtes révolutionnaires : les martyres révolutionnaires sont les Christs modernes, que les peintres du passé avaient si souvent représentés au moment de la Déposition de croix. Le parallèle n'est pas seulement formel, puisque Lepelletier et Marat ont sacrifié leur vie pour le salut (politique) de leurs concitoyens.²⁸⁶

En plus de la dimension religieuse, la référence à l'antique pourrait aussi être présente, les archéologues ayant « noté la parenté de la composition avec le “ Lit de Polyclète ”, connu par bon nombre de dérivations. »²⁸⁷

Dans ses recherches sur David et Caravage, Pierre Rosenberg compare le bras droit du *Marat* avec celui du Christ de la *Déposition* du maître italien (fig. 11)²⁸⁸. Nous avons vu qu'il existe dans les cahiers de David un dessin d'une *Déposition* d'après David de Haen, mais le bras de Marat ressemble toutefois davantage à celui de la *Déposition* de Caravage. Nous avons aussi remarqué cette similarité avec la *Douleur d'Andromaque*, où le corps d'Hector portait aussi une blessure au haut du thorax. Les compositions du *Marat* et de la *Douleur d'Andromaque* se ressemblent d'ailleurs : le lit d'Hector trace une ligne horizontale qui divise l'œuvre, tout comme Marat dans son bain, et un grand espace sombre se trouve au-dessus des deux personnages masculins.

En ce qui concerne ce motif du bras, il est toutefois récurrent en histoire de l'art, l'analogie pouvant être effectuée avec plusieurs artistes. Caravage s'est d'ailleurs lui-même inspiré de la *Pietà* de Michel-Ange, un marbre, 1498-99, qui comporte un motif semblable²⁸⁹. Antoine Schnapper relève aussi ces analogies :

285 Schnapper, *op. cit.*, *David : témoin de son temps*, p. 160.

286 *Ibid.*, p. 158.

287 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 285.

288 Rosenberg, *op. cit.*, « David et Caravage », p. 206.

289 Puglisi, Catherine, *Caravage*, Paris : Phaidon, c2005, p. 173-175.

le parallèle avec la Déposition du Christ est évident et des rapprochements précis ont pu être proposés, par exemple pour le bras traînant du mort, aussi bien avec le groupe de Bandinelli à l'Annunziata de Florence qu'avec le tombeau du Caravage.²⁹⁰

Nous avons aussi relevé précédemment l'analogie avec le *Lit de Polyclète*.

Par ailleurs, ce que représente Marat, « l'ami du peuple », peut être mis en rapport avec les personnages de Caravage qui sont souvent dépeints comme s'ils provenaient de classes sociales inférieures²⁹¹. Les personnages entourant le Christ dans la *Déposition* ont aussi cette apparence, de par leur physionomie et leurs vêtements. Le naturalisme de la représentation caractérise les deux œuvres et David, tout comme Caravage, a porté une grande attention à la matérialité des corps et des objets, tout en créant une luminosité qui éclaire le personnage sur un fond sombre.

La *Douleur d'Andromaque*, *Marat assassiné*, et *Le Pelletier de Saint-Fargeau* comportent donc des similarités, non seulement en ce qui concerne leur dimension religieuse, mais aussi au niveau de la composition. Les personnages sont disposés de façons semblables (inversée dans le cas de *Le Pelletier de Saint-Fargeau*) et les bras des trois personnages rappellent une *Déposition*, entre autres celle de Caravage.

La prochaine œuvre dans laquelle nous relevons une trace de caravagisme a été terminée par David en 1799. Il s'agit du tableau intitulé *Les Sabines* (fig. 33), un sujet romain, mais avec lequel David affirmait vouloir faire du « grec pur » : « l'instrument de ce grec pur j'y reviendrai, c'est le nu, traité dans un style plus linéaire, plus idéalisé, moins "anatomique", selon le mot rapporté par Delécluze, que celui des figures des Horaces. »²⁹² Delécluze rapporte aussi ces paroles de David :

J'ai entrepris de faire une chose toute nouvelle ; je veux ramener l'art aux principes que l'on suivait chez les Grecs. En faisant les Horaces et le Brutus, j'étais encore sous l'influence romaine. Mais, Messieurs, sans les Grecs, les Romains n'eussent été que des Barbares en fait d'art. C'est donc à la source qu'il faut remonter, et c'est ce que je tente en ce moment. J'étonnerai bien des gens ; toutes les figures de mon tableau sont nues, et il y aura des chevaux auxquels je ne mettrai ni mors ni bride.²⁹³

290 Schnapper, *op. cit.*, Jacques-Louis David : 1748-1825, p. 285.

291 Puglisi, *op. cit.*, Caravage, p. 180.

292 Schnapper, *op. cit.*, Jacques-Louis David : 1748-1825, p. 328.

293 Schnapper, *op. cit.*, David : témoin de son temps, p. 186.

Les figures de ce tableau ne sont pas toutes nues, mais David a effectivement déshabillé les hommes et les chevaux n'ont ni mors ni bride. Déshabiller ainsi les hommes dans une œuvre à propos d'un thème romain avait causé un certain trouble chez les critiques et nous sentons chez eux certaines idées qui étaient véhiculées quant aux différences entre les Grecs et les Romains :

On peut comprendre le trouble de certains critiques, prêts à admettre la nudité chez les Grecs, non chez les Romains. C'est sans doute que David assimilait les Romains primitifs du temps de Romulus aux Grecs, alors que les critiques avaient beau jeu de rappeler que les Romains n'ont connu la Grèce qu'au temps de la conquête.²⁹⁴

Lorsque nous comparons ces personnages masculins avec ceux du *Serment des Horaces*, nous remarquons qu'ils ont effectivement la peau plus lisse, moins « anatomique ».

Le personnage dont le corps est le plus marqué par l'usure de la vie et du temps est celui de la femme à la gauche du bouclier du romain, qui, selon Rosenberg, serait tirée de la *Madone de Lorette* (fig. 34) ou de la *Vierge des Palefreniers* de Caravage (fig. 35)²⁹⁵. Les conséquences de la vieillesse sont l'occasion pour l'artiste d'en représenter les manifestations corporelles, tels les rides, les veines, les os, la peau flasque, etc. Ce personnage contraste avec les autres et il est celui qui est rendu avec le plus de naturalisme. Les traits de cette femme s'apparentent effectivement aux personnages placés à gauche dans la *Madone de Lorette* et la *Vierge des Palefreniers*. Rosenberg précise que cette ressemblance n'est pas identique et pourrait n'être due qu'au hasard. Toutefois, nous remarquons que Caravage a utilisé à plusieurs reprises dans ses œuvres ce genre de têtes : la *Cène à Emmaüs*, 1606 (fig. 36), *Judith et Holopherne*, 1607 (fig. 37) et l'*Arracheur de dents*, 1608-1610 (fig. 38) en sont d'autres exemples. Il est donc fort possible que David s'en soit inspiré.

Il faut par la suite attendre à 1817, avec *L'Amour et Psyché* (fig. 39), avant de pouvoir relever une influence caravagesque chez David. Il travaille alors à Bruxelles pendant sa période d'exil, après la chute de Napoléon. Ceux qui avaient accepté des fonctions de l'usurpateur étaient tenus de quitter la France. David se soumit à la loi et voulut se faire accueillir à Rome, mais choisit finalement Bruxelles. Les bannis étaient assez nombreux au

294 Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989, p. 328.

295 Rosenberg, *op. cit.*, « David et Caravage », p. 206.

royaume des Pays-Bas, qui en accueillait en grand nombre²⁹⁶ et David y produisit plusieurs œuvres en poursuivant ou en reprenant des projets qu'il avait entrepris à Paris.

L'Amour et Psyché constitue le premier tableau d'histoire qu'il produit à Bruxelles²⁹⁷. Pour le personnage de l'Amour, David a pu s'inspirer de l'*Amour vainqueur* et du *Saint-Jean Baptiste* des galeries capitoline, toutes deux de Caravage²⁹⁸. Les personnages de ces deux œuvres ont des visages qui se ressemblent et qui ont pu être repris par David. Quant à l'*Amour vainqueur*, la position du corps du personnage ainsi que ses ailes s'apparentent à l'adolescent représenté par David.

Dorothy Johnson avance que David s'est ici éloigné de la notion du beau idéal dans sa représentation de l'Amour :

David rejected the neoclassical formula of the idealized figure and chose instead to depict an anticlassical god of love because he wanted to add greater complexity and subtlety to his interpretation of the myth (...) Amour's dark brown and green color repulses us and his realistically depicted feathers are scarcely the 'dewy pinions, shining like white flowers' described by Apuleius.²⁹⁹

Psyché serait quant à elle l'expression de la pureté classique, cette expression étant intensifiée par le contraste avec la figure de l'Amour³⁰⁰. David compose ici encore avec les notions de naturalisme et d'idéalisme, chacune d'elles représentées par l'un des personnages. Toutefois, lorsque nous comparons l'Amour aux personnages de Caravage et à un dessin préparatoire de David, nous pourrions avancer que la figure définitive de l'Amour est quelque peu idéalisée. Les personnages de Caravage ont la bouche ouverte lorsqu'ils sourient, alors que l'Amour de David ne fait qu'esquisser un sourire. Dans une étude préparatoire de l'artiste produite en 1813 (fig. 40), le personnage de l'Amour paraît plus grossier, avec la peau plus flasque, la bouche ouverte avec un sourire un peu bête, une chevelure plus désordonnée et des parties intimes qui ne sont pas camouflées. La comparaison avec ce dessin démontre comment David a finalement idéalisé son personnage initial. Nous pouvons à cet effet rappeler les propos de Winckelmann, dont les textes étaient cités en exemple aux Français, qui préconisaient « cette grandeur tranquille

296 Schnapper, Antoine, *David : témoin de son temps*, Paris : Bibliothèque des arts, c1980, p. 279.

297 *Ibid.*, p. 294.

298 Rosenberg, *op. cit.*, « David et Caravage », p. 206.

299 Johnson, Dorothy, « Desire demythologized : David's *L'Amour quittant Psyché* », *Art History*, Vol. 9, No. 4 (December 1986), p. 456-457.

300 *Ibid.*, p. 458.

cette élévation calme que les artistes grecs donnaient aux héros dont ils traçaient les figures »³⁰¹. Nash rapporte d'ailleurs ce que l'artiste pensait à ce sujet :

David's statement in his pamphlet on the *Sabines*, " nous cherchons à imiter les anciens dans... l'expression de leurs figures et les graces (*sic*) de leurs formes, " is the key to his new system of dramatic presentation. It is evident from numerous comments by David that he disapproved of many modern paintings on the grounds that they violated antique canons of expression. The most commonly noted error was that of exaggeration or *grimace*. In attempting to portray the *passions de l'âme*, artists resorted to exaggerated gestures and distorted facial expression. This created a disconcerting sense of mannered theatrics and also marred both the physical and moral decorum of the characters, qualities which David felt were essential to preserve. A calm exterior should be maintained even through the most intense of emotions.³⁰²

Le sourire de l'étude de 1813 ressemble justement à une grimace. Le visage est plus expressif et David a rendu son personnage final avec un léger sourire et une apparence plus calme, selon les standards néoclassiques. Les plis de la peau sont aussi moins accentués, le corps est moins flasque, la musculature semble plus solide et les ailes sont moins sombres que celles représentées par Caravage, qui semblent presque sales, ou du moins plus réelles. Ces ailes représentées par David ne brillent pas comme des fleurs blanches, surtout lorsqu'on les compare au corps de Psyché, mais comparativement aux ailes de Caravage, elles sont très pâles. L'artiste combine donc encore une fois ici les notions de naturalisme et d'idéalisme, même avec le personnage de l'Amour. Toutefois, Psyché est effectivement plus idéalisée, très linéaire et sculpturale, rappelant quelque peu la statuaire antique. D'ailleurs, toute cette zone de l'œuvre où se trouve le personnage féminin est plus pâle, même le bras et la jambe de l'Amour. La lumière est dirigée davantage sur le corps de cette femme. Beth S. Wright note aussi cette opposition entre les deux personnages :

Amor and Psyche were opposed in color, form, pose, and especially style. Psyche was a delicate cameo, a creation of smooth contour and pearly color. Amor was, in the words of one viewer, " dark, squat-featured, and of an utterly inane expression. " ³⁰³

301 Pommier, Édouard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, no 83 (1989), p. 11.

302 Nash, *op. cit.*, *The Drawings of Jacques-Louis David*, p. 120.

303 Wright, Beth S., " " David, where are you ? " David's continuing Presence in Restoration Art Criticism ", dans Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006, p. 145.

Ce n'est pas la première fois que David effectue ce contraste entre le corps de l'homme et le corps de la femme. On s'en rend compte en observant *La mort d'Andromaque* de 1783 et *Les Sabines* de 1799, en plus des oppositions en groupes distincts que nous avons déjà relevées.

Le contact visuel de l'Amour avec le spectateur nous permet aussi de faire le parallèle avec Caravage. John Varriano a remarqué ce regard dans les œuvres de Caravage comportant des jeunes mâles provocateurs :

The visceral impact of Caravaggio's paintings derives from the spatial proximity of his figures and the eye contact they often make with the viewer. Since spatial relationships are naturally implicated in psychological interactions, the closeness of the artist to the model, and thus the viewer to the portrayal, creates a certain expectation of intimacy.³⁰⁴

Psyché a quant à elle les yeux fermés et le visage tourné de côté, ce que l'on retrouve aussi, toujours selon Varriano, dans certaines œuvres de Caravage :

The protagonists in these pictures are all provocative males. Where women appear in noncommissioned works – as in the *Fortune Teller* (fig. 53) or the *Penitent Magdalen* (fig. 2) and *Saint Catherine* (fig. 47) – they are fully clothed and usually make no eye contact with the viewer.³⁰⁵

Comme nous l'avons mentionné, nous avons relevé plusieurs fois ce contraste chez David entre les hommes et les femmes.

Une autre chose que nous avons remarquée dans cette œuvre, c'est la façon dont le bras gauche de l'Amour est placé devant Psyché assoupie. Nous voulons ici attirer l'attention sur le motif créé par le bras gauche de l'Amour et le bras droit de Psyché. Ces deux bras et le sein de Psyché forment un motif rappelant le sexe d'une femme. Caravage insérait aussi parfois dans ses œuvres des motifs rappelant les parties génitales, notamment dans *Still Life on a Stone Ledge*, ce qu'a noté John Varriano :

There is nothing subtle about the *Still Life on a Stone Ledge*. Unlike the *Ambrosiana Basket of Fruit* (fig. 23), the forms are dramatically modeled and insistently suggestive of erotic appetites. The shapes of the bottle gourds are emphatically phallic and the

304 Varriano, John L., *Caravaggio : the art of realism*, University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, c2006, p. 62.

305 *Ibid.*

peaches in the basket emblematic of homoerotic desire, the figs and moist interiors of the sliced melon, squash, and pomegranate evocative of female genitalia.³⁰⁶

Cette constatation nous permet encore une fois de faire un rapprochement entre le travail de David et celui de Caravage.

Cette section qui se termine ici nous a permis de constater que l'influence caravagesque s'est manifestée chez David jusqu'à la fin de sa carrière, surtout par le biais d'emprunts de motifs à partir de 1785. Toute la carrière de l'artiste a été couverte jusqu'à maintenant et nous avons abordé les œuvres que nous pouvions mettre en rapport avec notre sujet de recherche. Nous verrons dans la prochaine section que des historiens de l'art ayant développé d'autres approches ont aussi abordé certains points que nous pouvons utiliser afin de démontrer des similarités entre les œuvres de David et de Caravage.

3.2 Autres similarités entre les œuvres de David et de Caravage

Au cours de nos recherches, nous avons aussi découvert d'autres éléments avec lesquelles nous pouvons faire un parallèle entre David et Caravage. Nous avons placé ici ces éléments, car ils concernent des auteurs utilisant des approches quelque peu différentes de ce que nous avons fait jusqu'à maintenant. Nous aborderons la théorie de l'absorbement de Michael Fried ainsi que la question de l'homosexualité, de l'androgynie et des études sur le genre. Il n'y a cependant pas ici de rupture par rapport à ce qui a été fait dans les chapitres précédents, même si les auteurs cités et les sujets abordés peuvent à première vue en donner l'impression. L'information sera traitée de la même façon qu'elle l'a été depuis le début du mémoire, c'est-à-dire en ne faisant pas d'interprétation et en établissant un parallèle entre la peinture de David et celle de Caravage par l'observation des œuvres.

3.2.1 La théorie de l'absorbement et le rapport avec le spectateur chez Michael Fried

Nous ferons maintenant ici le parallèle entre la peinture de l'époque de David et la peinture de Caravage par le biais du rapport avec le spectateur et de l'état d'absorbement des personnages que l'on peut remarquer dans certaines œuvres. Michael Fried est un historien de l'art qui a travaillé avec ces notions. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de ses théo-

306 *Ibid.*, p. 69-70.

ries, qu'il a par ailleurs lui-même grandement développées. Nous n'aborderons que les éléments qui sont liés à notre sujet de recherche.

Commençons d'abord par définir ce que Fried entend par l'« absorbement ». Cette notion aurait pour lui la signification suivante :

Nous rendons le concept clé chez Michael Fried d'*absorption* par absorbement, terme qui, selon Littré, désignait, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'état d'une âme entièrement absorbée dans la contemplation (Bossuet), puis, pour les contemporains de Diderot, l'état d'une âme ou d'une personne occupée entièrement. (N. d. E.)³⁰⁷

Selon Fried, « l'artiste construit un rapport paradoxal entre le tableau et le spectateur [et] cherche un moyen de neutraliser, voire de nier la présence du spectateur pour que puisse s'établir la fiction qu'il n'y a, face au tableau, personne. »³⁰⁸

Cette théorie de l'absorbement chez Fried est grandement basée sur l'interprétation qu'il fait des écrits de Denis Diderot. Il s'intéresse à lui plus qu'à tout autre auteur, car « la critique de Diderot donne accès à une conception de la peinture qui était communément, quoique inconsciemment, partagée dans ses aspects les plus décisifs par un grand nombre de ses contemporains, peintres aussi bien qu'auteurs. »³⁰⁹

Pour Diderot, et donc pour Fried, il existe un rapport entre la notion d'unité picturale, la thématique de l'absorbement et le rapport paradoxal entre le tableau et le spectateur³¹⁰, ces notions étant toutes liées à la régénération de la peinture française au milieu du 18^e siècle, une question que nous avons abordé au premier chapitre. Fried résume ainsi cette période de l'histoire de l'art :

dans la première moitié des années 1760, si ce n'est auparavant, des mesures délibérées et extraordinaires furent requises afin de persuader le public que les personnages étaient absorbés dans le monde du tableau, et , en conséquence, que la vie ordinaire, le quotidien lui-même ne seraient plus représentés. Cet événement capital inaugure, dans la représentation, une série de disparitions qui, toutes ensemble, constituent le fondement ontologique de l'art moderne.³¹¹

307 Fried, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Coll. « Essais / Gallimard », Paris : Gallimard, c1990, p. 16, note appelée par un astérisque.

308 *Ibid.*, p. 20

309 *Ibid.*, p. 74.

310 *Ibid.*, p. 20.

311 *Ibid.*, p. 58-59.

Selon lui, « La primauté de l'absorbement dans la peinture et la critique des années 1750-1755 s'inscrit dans la réaction anti-rococo »³¹².

Parmi les artistes qui nous intéressent, Fried a relevé des effets d'absorbement chez Vien (il en a aussi relevés chez Chardin, van Loo et Greuze³¹³), notamment dans une œuvre que nous avons citée au premier chapitre, *L'Ermite endormi* : « À tout le moins sommes-nous amenés à sentir que l'état de sommeil représenté dans *L'Ermite endormi* s'accorde aux activités absorbantes auxquelles le tableau fait allusion : lire, méditer et jouer du violon. »³¹⁴ Il remarque aussi ces effets d'absorbement dans la *Marchande d'amours*, où « chacun des personnages principaux fixe un objet particulier »³¹⁵. Bien que la *Marchande d'amour* de Vien et la *Piété filiale* de Greuze soient des œuvres différentes, Fried y voit « deux tentatives de peindre des états et des activités d'absorbement »³¹⁶. Selon lui,

le désir de représenter l'absorbement de manière convaincante dictait, aux yeux des peintres français du début des années 1750, une certaine représentation des personnages. Il fallait montrer ceux-ci oublieux de tout ce qui ne les absorbait pas. Or le spectateur ne comptait pas au nombre de ces objets d'absorbement.³¹⁷

Afin de mettre en rapport ce qui est avancé par Fried avec notre sujet de recherche, il faut faire le parallèle entre Jacques-Louis David et Caravage. Nous avons vu que Fried a identifié des états d'absorbement dans certaines œuvres de Vien, le maître de David. Avec un artiste comme François-André Vincent et son œuvre *Bélisaire réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien*, 1776 (fig. 41), nous nous rapprochons de David, qui a lui aussi produit un *Bélisaire*. Fried aborde justement avec cette œuvre la question du rapport entre Vincent et Caravage :

Vincent avait-il le désir de représenter l'absorbement ? On en trouve un signe dans ce qui semble avoir été sa ferme décision de fonder sa composition sur celle de *L'incrédulité de saint Thomas* du Caravage. Cette œuvre est l'une des peintures de l'absorbement les plus concentrées comprenant plus d'un seul personnage. Avec d'autres tableaux de la moitié et de la fin des années 1590, elle marque une nouvelle étape non seulement dans le développement du Caravage (il avait jusqu'alors principalement peint des personnages qui semblaient très conscients du regard qu'on portait sur eux), mais encore dans l'évolution des rapports entre absorbement et réa-

312 *Ibid.*, p. 44.

313 *Ibid.*

314 *Ibid.*, p. 41.

315 *Ibid.*, p. 60.

316 *Ibid.*, p. 61.

317 *Ibid.*, p. 62.

lisme qui allait atteindre un sommet en quelques décennies dans l'art de Rembrandt et de Vermeer.³¹⁸

Contrairement à ceux de Vincent, les personnages du *Bélisaire* de David ne sont pas représentés aux trois quarts, mais en pied. David a éventuellement produit comme Vincent des œuvres à mi-corps et aux trois quarts lors de son séjour à Bruxelles. Nous pouvons avec ces œuvres narratives faire le parallèle avec le caravagisme, ce que nous faisons par le biais des théories de Fried.

Commençons par *La Bonne aventure* (fig. 42), qui n'est qu'une ébauche et qui aurait été produite par David en 1824³¹⁹. Avec ce thème, l'artiste s'est inspiré d'une tradition existant déjà en histoire de l'art et que l'on peut associer au caravagisme. Caravage a lui-même travaillé en s'inspirant, comme l'explique Puglisi,

de la peinture et de la littérature de l'Italie du Nord, mais aussi du théâtre contemporain, en particulier des personnages et des situations de la *commedia dell'arte*. Par la suite, *La diseuse de bonne aventure* et *Les Tricheurs* devinrent ses tableaux les plus populaires, inspirant de nombreuses imitations et copies.³²⁰

Nous avons démontré jusqu'à maintenant qu'il y a bel et bien chez David une influence de la peinture caravagesque, ce que nous constatons encore une fois ici avec le sujet de la diseuse de bonne aventure. Antoine Schnapper a relevé la similarité entre David et Caravage : « Les deux figures vues de près, à mi-corps, comme cela est fréquent dans la période bruxelloise, donnent une interprétation originale d'un vieux thème, souvent traité par le Caravage et ses émules. »³²¹

Il y a donc ici une analogie entre David et Caravage au niveau du sujet et de la composition. Rosenberg avait aussi relevé cette similarité lors de sa conférence :

Certes, lorsque David peint son tableau [...] le thème de la Diseuse de bonne aventure est à nouveau à la mode, mais l'intéressant est que David a représenté ses modèles à mi-corps, selon une formule rare à son époque et que Caravage avait mise à la mode.³²²

318 *Ibid.*, p. 252, note 98.

319 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 540.

320 Puglisi, *op. cit.*, *Caravage*, p. 28.

321 Schnapper, *op. cit.*, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, p. 541.

322 Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 206.

Les tricheurs et *La diseuse de bonne aventure*, toutes les deux de 1594-1595 (fig. 43 et 44), sont des exemples de ce genre de composition chez Caravage : « Format horizontal, composition resserrée, personnages cadrés aux trois quarts, fond neutre : Caravage applique dans les deux tableaux un procédé narratif fréquent chez les peintres lombards et vénitiens. »³²³ David a lui aussi appliqué ce procédé mais son œuvre se distingue tout de même de celles de Caravage. Le fond de l'œuvre s'apparente au travail de ce dernier, mais les vêtements des personnages de David rappellent l'antique, alors que Caravage a habillé les siens de façon plus moderne. Il ne s'agit ici que d'une ébauche, mais nous observons tout de même un certain naturalisme, notamment dans le rendu des mains, comme David le faisait souvent.

Ces œuvres de David et Caravage que nous venons de mentionner sont d'une composition assez simple comparativement aux œuvres sur le même thème produites par les artistes caravagesques au début du 17^e siècle. Pour notre part, nous considérons d'ailleurs, comme nous avons pu le constater dans le catalogue *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*³²⁴, que des artistes tels Bartolomeo Manfredi, Simon Vouet, Lionello Spada et Valentin de Boulogne ont produit des œuvres plus intéressantes que celles de David et de Caravage. Bien que celle de David ne soit qu'une ébauche, ces peintres caravagesques ont créé des compositions beaucoup plus complexes et ont poussé plus loin leurs études du thème.

David avait aussi produit en 1818 *Télémaque et Eucharis* (fig. 45), avec une composition coupée aux genoux, et *La colère d'Achille*, en 1819 (fig. 46), une composition à mi-corps, toujours avec un cadrage semblable. Avec *Télémaque et Eucharis*, David produit une œuvre plus idéalisée en s'éloignant du naturalisme de l'*Amour et Psyché*³²⁵, mais qui est encore une fois tout de même apparent dans le rendu des mains. Par contre, avec *La colère d'Achille*, « Comme dans l'*Amour et Psyché*, on assiste à une conciliation difficile, mais peut-être mieux réussie, entre le réalisme de certains visages [...] et la poésie idéale néo-grecque. »³²⁶

L'artiste a donc produit trois œuvres peintes au cadrage particulier que nous pouvons mettre en rapport avec certaines œuvres de Caravage. Il a aussi produit à la même

323 Puglisi, *op. cit.*, Caravage, p. 75.

324 Franklin, David, *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, New Haven Conn. : Yale University Press ; Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada ; Fort Worth : Kimbell Art Museum, c2011.

325 Schnapper, *op. cit.*, Jacques-Louis David : 1748-1825, p. 528.

326 *Ibid.*, p. 530.

époque plusieurs dessins où il a utilisé un cadrage semblable : *Trois femmes en buste*, 1817, *Groupe de personnages affligés*, 1819, *Orphée et Eurydice*, *Didon et Enée* et *Le prisonnier* (ce dernier n'étant « pas sans rappeler le pestiféré au premier plan du *Saint Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés* »³²⁷) en sont des exemples.

Ce cadrage donne une composition particulière, et à propos du *Bélisaire* de Vincent, Fried fait les commentaires suivants :

Il en résulte une composition singulièrement concentrée et troublante, dont les effets sont d'autant plus immédiats qu'elle présente des personnages en buste. La gêne qu'éprouvent l'officier et les autres spectateurs face à Bélisaire obscurcit, sans toutefois le détruire, le regard absorbé qu'ils portent sur lui.³²⁸

Ce que nous retenons de cette citation de Fried est la remarque concernant la concentration de la composition, les personnages étant placés ensemble dans un espace peu profond, ainsi que la présentation des personnages en buste. Fried désigne les personnages comme étant « l'officier et les autres spectateurs ». Peut-être inclut-il le spectateur réel lorsqu'il mentionne « les autres spectateurs ». Tout comme les personnages de l'œuvre, le spectateur réel se retrouve dans une situation où son accès à l'œuvre est obstrué par cette composition en buste où le cadrage « coupe » les personnages à mi-corps. Il n'y a pas d'invitation à entrer dans l'œuvre, ni de personnages qui communiquent avec le spectateur comme un admoniteur pourrait le faire. Cet univers est serré, clôt, il est difficile d'y passer, ce qui constitue une caractéristique de ces œuvres à mi-corps. Évidemment, il n'y a pas que cette composition serrée et à mi-corps qui crée un certain malaise, mais aussi l'histoire de Bélisaire, qui est connue des personnages. Lorsque l'on compare par contre le *Bélisaire* de Vincent avec celui de Luciano Borzone, nous remarquons comment l'œuvre de ce dernier est plus aérée. Les personnages y sont présentés en pied, moins à l'étroit, mais tout aussi absorbés par ce qu'ils font, ignorant la présence du spectateur, ce que David a fait aussi avec son *Bélisaire*.

Comme nous l'avons mentionné, David a aussi produit ce genre de compositions avec *Télémaque et Eucharis* en 1818, *La colère d'Achille* en 1819 et *La bonne aventure* en 1824. Ce cadrage donne ici aussi des compositions peu profondes, où les personnages, surtout dans *La Colère d'Achille* et *La bonne aventure*, semblent à l'étroit, ce qui provoque un

³²⁷ Ibid., p. 554.

³²⁸ Fried, *op. cit.*, *La place du spectateur*, p. 152.

rapport au spectateur semblable à celui du *Bélisaire* de Vincent. Autant dans *La Colère d'Achille* que dans *La bonne aventure*, les personnages sont absorbés par ce qu'ils font et ne portent pas attention au spectateur réel. Avec *Télémaque et Eucharis*, c'est un peu différent, puisque le personnage principal a un contact visuel avec le spectateur, cherchant son attention, comme c'était aussi le cas avec *l'Amour et Psyché*.

Au sujet des œuvres de David des années 1780, comme le *Bélisaire* et le *Socrate*, Fried a aussi identifié cette préoccupation de l'artiste envers le spectateur réel. Il mentionne au sujet du *Bélisaire* :

Le simple fait de l'existence du spectateur – fait qu'implique cette convention primordiale selon laquelle les tableaux sont faits pour être regardés – tendait à ruiner l'idéal diderotien au point d'exiger un traitement particulier. Il fallait désormais structurer cet idéal selon des moyens analogues à ceux que nous venons de décrire. David semble d'ailleurs avoir été informé de l'existence, depuis le XVe siècle, d'un certain nombre d'œuvres où une perspective excentrée et un déplacement de l'action principale à l'écart de l'axe du point de fuite interdisent au spectateur de saisir immédiatement la scène et intensifient de la sorte l'effet dramatique de la composition. (Le *Bélisaire recevant l'hospitalité* [1773 ; ill. 65] de Jean-François Peyron – œuvre que David connaissait et qui le poussa peut-être à adopter ces deux éléments conventionnels deux ans plus tard – en est un exemple.)³²⁹

À propos du *Socrate*, Fried remarque :

Quand on le considère, on devrait avoir à l'esprit que ce tableau étant bien plus petit que les autres chefs-d'œuvre de David des années 1780, il ne saurait être question de contrôler le lieu où le spectateur se tient réellement (il se tiendra face à l'ensemble du tableau). Mais ce fait semble avoir rendu d'autant plus nécessaire que le regard du spectateur soit écarté de Socrate, et l'effet du tunnel vu en perspective avec trois personnages raffinés et poignants grimpant les marches dans le lointain sert précisément à cela.³³⁰

Ces deux exemples démontrent encore une fois comment l'artiste concevait son œuvre en développant des stratégies visant à influencer le rapport entre le spectateur et l'œuvre.

Ces éléments tirés des écrits de Michael Fried nous permettent donc encore une fois de faire le rapprochement entre David et le caravagisme, ici par l'état d'absorbement des personnages, par des compositions à mi-corps et aux trois quarts, par la composition resserrée et par un rapport particulier entre l'œuvre et le spectateur.

³²⁹ *Ibid.*, p. 157.

³³⁰ *Ibid.*, p. 253, note 107.

3.2.2 Manifestations d'homosexualité et d'androgynie dans les œuvres de David et de Caravage

En effectuant notre recherche, nous avons constaté que nous pouvions aussi faire le parallèle entre David et Caravage par le biais d'une expression de l'homosexualité dans certaines de leurs œuvres, ce que nous exposons ici. Commençons par le *Bélisaire* (fig. 23) de David que nous avons auparavant analysé. En plus de ce que nous avons déjà mentionné sur cette œuvre, nous remarquons aussi comment le personnage principal tient un jeune homme dans ses bras. Certains auteurs, dont Thomas Crow, ont relevé cette caractéristique³³¹. Bélisaire étant aveugle, ses yeux sont fermés, mais l'expression de son visage fait aussi penser qu'il éprouve du plaisir érotique. Le jeune homme qu'il tient contre lui constitue un thème récurrent en art néoclassique, c'est-à-dire le jeune éphèbe androgyne. Comme l'explique Abigail Solomon-Godeau, la représentation de jeunes mâles androgynes étaient fréquentes dans la production néoclassique :

Furthermore, and even more surprising, while Republican and Jacobin discourse relentlessly excoriated a baleful effeminacy identified with the *ancien régime* and its dissolute aristocracy, and equally relentlessly celebrated the values of patriotic manliness (*la vertu mâle et républicaine*), French elite cultural production provides countless examples of a very different type of male ideality : specifically, the imagery of ephobic youth, poignant, passive, androgynous, and more or less feminized – either morphologically or narratively, as in stories featuring role reversals.³³²

Sans entrer dans une analyse politique de la peinture à la fin du 18^e siècle, citons tout de même ce commentaire intéressant d'Anne Lafont, qui cite elle-même dans son texte Abigail Solomon-Godeau :

les artistes actifs autour de 1800 servirent bien mieux, dans leurs œuvres, la présence des jeunes hommes, quantitativement et qualitativement, que la présence des femmes. Or, il s'avère que cette exclusion artistique correspondait à celle qui s'opéra parallèlement dans le domaine politique des cinq premières années de la Révolution française, dans lequel la femme ne se vit pas octroyer les mêmes droits civiques que le citoyen masculin, seul acteur de cette monarchie constitutionnelle bientôt transformée en république.³³³

331 Crow, Thomas E., *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven : Yale University Press, c1995, p. 182.

332 Solomon-Godeau, Abigail, "The Other Side of Vertu : Alternative Masculinities in the Crucible of Revolution", *Art Journal*, Vol. 56, No. 2, (Summer 1997), p. 55.

333 Lafont, Anne, *Girodet*, Paris : Réunion des musées nationaux : Biro, 2005, p. 60.

Cette situation relevée par Solomon-Godeau correspond au clivage entre les hommes et les femmes que l'on remarque dans les œuvres des années '80 de David, alors que les femmes sont politiquement reléguées à un rôle secondaire. Notons aussi la remarque concernant la présence des jeunes hommes « quantitativement et qualitativement » dans les œuvres des artistes autour de 1800.

Le jeune éphèbe féminisé correspond à l'idéal masculin de Winckelmann. L'androgynie est liée à la culture classique et David a exploité ce thème, ce que Caravage a aussi fait. Ce dernier a souvent représenté les jeunes hommes androgynes lors de ses premières années à Rome³³⁴. Catherine Puglisi a abordé cette question et elle cite par exemple à cet effet *Bacchus*, v. 1597 (fig. 47), *Jeune garçon mordu par un lézard*, v. 1593- 1594 (fig. 21) et *Jeune garçon portant une corbeille de fruits*, v. 1593-1594 (fig. 48). Elle explique justement comment l'androgynie est un thème lié à la culture classique :

en outre, au temps de Caravage, les élites cultivées étaient profondément imprégnées de culture classique, dans laquelle les amours entre hommes mûrs et jeunes gens tenaient une place de choix et n'avaient rien d'incompatible avec les relations entre hommes et femmes. La séduction des jolis garçons de Caravage aurait donc pu s'adresser simultanément aux publics les plus divers. Leur aspect androgyne incarne d'ailleurs un idéal de beauté antique, largement réapparu dans la peinture et la sculpture au début de la Renaissance. Précisons enfin qu'avant Caravage, Léonard de Vinci avait déjà peint de charmants jeunes hommes bouclés, aux corps suavement modelés ; Giorgione et ses imitateurs, quant à eux, avaient représenté des garçons rêveurs au doux visage.³³⁵

Un autre exemple de la figure androgyne chez David est la *Mort de Joseph Bara* de 1794 (fig. 49). Girodet, élève de David, avait aussi utilisé ce thème en 1791 avec le *Sommeil d'Endymion*. Anne Lafont met en rapport cette dernière œuvre avec une description du Bacchus apollinien par Winckelmann :

Cette jeunesse idéale, empruntée à la nature des eunuques, unie à la masculinité, apparaît dans Bacchus [...] Les formes sont douces et fluides, comme animées par un souffle tendre, presque sans que soient indiqués les osselets et les cartilages du genou. L'image de Bacchus est celle d'un bel enfant qui franchit les frontières du printemps de la vie et de la jeunesse et chez qui un émoi de volupté commence à germer comme la tendre pointe d'une plante ; entre le sommeil et l'éveil, encore à moitié immergé dans un rêve enchanteur, il commence à en rassembler les images

334 Varriano, John L., *Caravaggio : the art of realism*, University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, c2006, p. 58.

335 Puglisi, Catherine, *Caravage*, Paris : Phaidon, c2005, p. 64-65.

et à prendre conscience ; ses traits sont pleins de douceur, mais son âme joyeuse n'apparaît pas encore sur son visage.³³⁶

Nous remarquons donc une similarité entre l'œuvre de David et celle de Caravage, que nous ne faisons que de relever, car nous ne pouvons affirmer que David travaillait ici consciemment sous son influence. Le jeune éphèbe androgyne fait partie de la culture classique et sa représentation était fréquente à l'époque de David.

De plus, la façon dont le jeune homme est placé entre les jambes de Bélisaire rappelle la pratique de la sodomie, un thème que Caravage pourrait aussi avoir exploité avec *l'Amour vainqueur* (fig. 8), où le jeune homme place son bras derrière lui d'une façon assez inhabituelle. On peut se demander pourquoi il est représenté ainsi, une question que s'est justement posée John Varriano³³⁷ : « could it be that “ with his left hand the boy brazenly invites the viewer to sodomize him ? ” » Encore une fois, nous n'avons pas ici de preuves que David travaillait consciemment sous l'influence de Caravage, nous ne relevons qu'une similarité.

Cette référence à l'homosexualité pourrait aussi être présente dans la représentation de la *Mort de Socrate* (fig. 31) que nous avons auparavant analysée. Le thème de cette œuvre est grec, tout comme l'était celui du *Bélisaire*. Thomas Crow remarque comment la jambe droite de Socrate est ici placée entre ce dernier et le personnage de Ganymède³³⁸. Satish Padiyar relève aussi ce motif : « Socrates' right foot extends unaccountably as if lightly to caress the ephebe's thinly veiled rounded buttocks. »³³⁹ De plus, Crow remarque la position du bras droit de Socrate qui tend vers le jeune homme : « In David's painting Socrates is reaching for the cup, but he is also reaching for the boy as his other hand points heavenward »³⁴⁰. Cette jambe de Socrate ferait référence à la pratique de la sodomie³⁴¹, et David avait d'ailleurs fait une allusion semblable dans son dessin préparatoire pour *La mort de Socrate (Étude d'ensemble pour la « Mort de Socrate »* (fig. 50) , 1782, collection particulière)³⁴², où cette fois-ci le pied du philosophe est placé à la

336 Lafont, *op. cit.*, Girodet, p. 62-63.

337 Varriano, *op. cit.*, Caravaggio, p. 65.

338 Crow, *op. cit.*, *Emulation*, p. 98.

339 Padiyar, Satish, “ Who Is Socrates ? Desire and Subversion in David's *Death of Socrates* (1787) ”, *Representations*, No. 102 (Spring 2008), p. 33.

340 Crow, *op. cit.*, *Emulation*, p. 98.

341 Padiyar, *op. cit.*, “ Who Is Socrates ? ”, p. 36.

342 Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989, p. 178-179.

hauteur du sexe de Ganymède, comme s'il le représentait pointant vers Platon. David a par la suite transformé sa composition, mais cette tension qui existe entre le bras gauche de Socrate pointant vers le haut et l'allusion à un désir plus terrestre par la position de son bras droit et du pied est restée présente jusqu'à l'œuvre finale.

Notons qu'il existe aussi un dessin de David, *Tête de vieillard barbu* (fig. 51), qui ressemble au *Bélisaire*³⁴³, où nous remarquons la présence d'un élément, un bâton, dont la position et la forme rappellent le sexe d'un homme (alors que dans l'œuvre peinte *L'Amour et Psyché*, nous avons identifié un motif rappelant le sexe d'une femme). Ceci n'est peut-être dû qu'au hasard, mais toutefois, nous remarquons chez David que les œuvres comportant des têtes de barbus, ou des têtes de personnages grecs, sont souvent accompagnées de ce genre de références, comme si David associait lui-même, sans l'exprimer explicitement, les vieux personnages grecs à certaines pratiques sexuelles.

Il y a chez David cette distinction entre la culture grecque et la culture romaine. Nous retrouvons dans ses thèmes grecs des références à l'homosexualité, (*Léonidas aux Thermopyles* en est un autre exemple, avec les deux hommes du côté droit de l'œuvre, juste à la gauche de l'arbre), alors que ses thèmes romains sont plus familiaux, avec les hommes, les femmes et les enfants. Cette liberté que l'on accorde à la culture grecque par rapport à la culture romaine a souvent été véhiculée :

Roman sexual ideologies discouraged pederastic relationships along the Greek model – publicly acknowledged romantic and sexual relationships between citizen men and freeborn youth – and Roman writers were able to distance pederasty as a Greek custom, but we also saw they did so far less frequently than one might have expected.³⁴⁴

Comme nous l'avons mentionné, la *Mort de Socrate* est un thème grec. L'image de David est représentative d'une interprétation du philosophe selon laquelle on l'associe à la pratique de la sodomie :

From Nicolas Chorier's 1680 pornographic *Académie des dames*, in which we find Socrates teaching Alcibiades "the finest points of morality and politics... between two sheets," to the Marquis de Sade, who in his *La Nouvelle Justine* prefers the word "socratize" to "sodomize" (thereby coining a new verbal usage, *socratizer*),

³⁴³ *Ibid.*, p. 552.

³⁴⁴ Williams, Craig A., *Roman Homosexuality : Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York : Oxford University Press, 1999, p. 96.

a long tradition of linguistic usage attests to the contamination of the Socratic by the repudiated sodomitical.³⁴⁵

Tous n'adhéraient cependant pas à cette interprétation, et Voltaire en est un exemple :

For the French Enlightenment, the locus classicus of this other connotation of "Socratic" is an article in Voltaire's *Philosophical Dictionary* (1764, revised in 1770), entitled "Amour nommé socratique" (Love so-called Socratic). The article raises the specter of Socratic love only to refute it, and in a footnote (added to the revised edition) we find Voltaire condemning the writer Pierre Henri Larcher for daring even to cite " je ne sais quel bouquin, dans lequel on appelle Socrate Sanctus Pederastes, Socrate saint b... " ³⁴⁶

Dans son introduction au *Banquet* de Platon, Luc Brisson émet certains commentaires qui pourraient expliquer l'origine de toutes ces remarques sur Socrate :

Il semble en effet que, dans l'Athènes classique, les relations sexuelles entre un adulte et un adolescent avaient directement ou indirectement un rôle social, l'adulte ayant pour tâche de faciliter l'entrée de cet adolescent dans la société masculine qui dirigeait la cité sur le plan économique et politique. De là découlent toutes ces remarques et tous ces développements sur l'utilité (*khreia*) de la relation homosexuelle, qui l'on trouve chez Platon, notamment dans le *Phèdre* et dans le *Banquet*.³⁴⁷

Brisson mentionne cependant dans *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*³⁴⁸ qu'en ce qui concerne la bisexualité dans l'Antiquité gréco-romaine, « il est difficile de déterminer à quel moment on quitte le domaine de l'anatomie, pour entrer dans celui de la religion et même dans celui de la métaphysique. » Nous croyons quant à nous que cette remarque peut aussi s'appliquer à l'homosexualité, les propos que nous citons tirés des textes de Platon démontrant que l'on entre aussi avec cette notion dans le domaine de la métaphysique.

John Varriano a abordé dans son ouvrage sur Caravage cette question de la philosophie platonicienne, et il explique comment Diotime, dans un échange avec Socrate dans le *Banquet*, aborde la question de la contemplation de la beauté :

³⁴⁵ Padiyar, *op. cit.*, " Who Is Socrates ? ", p. 32.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

³⁴⁷ Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 1998, p. 60-61.

³⁴⁸ Brisson, Luc, *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, 2^e éd., Coll. « Vérité des mythes. Sources », Paris : Belles lettres, 2008, p. 7.

Diotima [...] outlines the stages that ascend from the contemplation of “ the beauties of earth ” to “ absolute beauty ” or “ beauty of the soul. ” “ Fair boys and youths ” are singled out for their agency in leading the way from one stage to the other : “ When a man, starting from this sensible world and making his way upward by a right use of his feeling of love for boys, begins to catch sight of that beauty, he is very near his goal. ”³⁴⁹

Dans *La République*, Georges Leroux apporte quant à lui dans les notes les précisions suivantes concernant la façon dont est abordée l'homosexualité dans la philosophie platonicienne :

Platon accorde [...] au rapport homosexuel de l'amant (*erastes*, b6) et du jeune aimé une fonction d'abord pédagogique et il condamne le bien sexuel en tant que tel, jugé grossier et signe d'inculture, pour la raison qu'il conduit à l'excès et au manque de modération. Ce passage, inséré dans le milieu d'une discussion sur les finalités morales de l'éducation poétique et musicale, fait écho au *Banquet* (206b) par rapport auquel il présente une approche plus austère de la pédérastie.³⁵⁰

Jacques-Louis David travaillait dans la tradition classique qui remonte à la Renaissance et dont Michel-Ange, un adepte de la philosophie platonicienne, est un des grands représentants. Nous retrouvons aussi chez ce dernier des références à l'homosexualité. Il a d'ailleurs produit *l'Enlèvement de Ganymède*, une œuvre sur le thème de la sodomie :

The unrestrained anal eroticism in Michelangelo's *Ganymede* seems to have affected both Rembrandt and Caravaggio sufficiently to cause them to paint their own versions of the subject, which are direct repudiations of Michelangelo's sensibility. The Dutch master's *Ganymede* (fig. 16-2) is an unattractive child, vociferously protesting his abduction. Rembrandt clearly states his view of the theme by depicting his Ganymede in the middle of urinating. The relation of this Rembrandt painting to that of Michelangelo has been traced by Clark (1966). Rembrandt's strong response to the Michelangelo drawing is interesting in light of his apparently complex relationship with his own father, which, Held (1969) has demonstrated, continuously informed his art. Michelangelo's drawing, with its Neoplatonic façade, seems to have irritated Caravaggio. Thus, in Caravaggio's *Love Victorious* (fig. 16-3), the naked youth is posed like Ganymede triumphantly standing over the fallen icons of the values of higher Western culture, while with his left hand he brazenly invites the viewer to sodomize him.³⁵¹

349 Varriano, *op. cit.*, Caravaggio, p. 64.

350 Platon, *La République*, Paris : Flammarion, 2004, p. 583.

351 Liebert, Robert S., *Michelangelo, a psychoanalytic study of his life and images*, New Haven : Yale University Press, c1983, p. 278.

Cette citation démontre un rapport entre Caravage et Michel-Ange ainsi qu'une similarité avec Jacques-Louis David. Ces références à l'homosexualité chez ce dernier ne sont donc pas étrangères à la culture dans laquelle il s'inscrit en tant qu'artiste.

Michel-Ange semblait préoccupé par la façon dont ses agissements (que nous ne rapportons pas ici, comme nous n'avons pas non plus rapporté certaines anecdotes concernant les autres artistes, car ce n'est pas l'objet de notre recherche) pourrait être interprétés et sa poésie démontre qu'il était conscient du phénomène psychologique de la projection :

« In a sonnet written shortly after meeting Tommaso, Michelangelo expresses his concern about what others may think of his attraction to the young Roman :

Therefore, alas, how will the chaste
wish That burns my inward heart ever
be heard

By those who always see themselves in others ?

.....
.... In fact, the unbelievers are the liars. »³⁵²

Liebert note l'importance de la philosophie platonicienne chez Michel-Ange et ses conséquences sur sa psychologie :

For Michelangelo it would have caused great emotional upheaval to witness in himself the failure of the Neoplatonic ideology through which he could filter out the need for actual sexual consummation.

[...]

Moreover, from the viewpoint of Michelangelo's psychic constitution, an actual sexual encounter with someone by whom he felt emotionally enslaved would have overwhelmed him with anxiety. In sum, the information we have suggests that Michelangelo's means of expressing his innermost thoughts regarding Tommaso were the sublimated forms of artistic imagery, verse, spiritual kinship – but not sexuality.³⁵³

Il faut donc faire attention lorsque l'on aborde des thèmes grecs en peinture classique. Nous pourrions élaborer longtemps sur le sujet de l'homosexualité, de la bisexualité et de la pédérastie dans l'Antiquité. Le livre de Luc Brisson, *Le sexe incertain : androgynie et*

³⁵² *Ibid.*, p. 272.

³⁵³ *Ibid.*, p. 294.

hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine (2008), est d'ailleurs à ce sujet intéressant. En ce qui nous concerne, nous n'avons ici gardé que certains éléments nécessaires à notre démonstration.

Depuis le début de cette recherche, nous n'avons pas fait d'interprétation, ce que nous n'avons pas fait ici non plus. Nous ne faisons que de mentionner que David a fait allusion à une pratique sexuelle que certains ont associée à Socrate ; il faut bien observer les œuvres pour s'en rendre compte. Au-delà des débats d'interprétation, ce qui nous intéresse ici, c'est que cette allusion est bien présente et que nous la retrouvons aussi chez Caravage, avec l'*Amour vainqueur*.

3.3 Le caravagisme dans l'atelier de David

L'influence caravagesque que nous avons relevée chez David jusqu'à maintenant n'a pas été le propre d'un seul artiste. Comme nous l'avons constaté au premier chapitre, les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, au cours de la 2^e moitié du 18^e siècle, copiaient des artistes caravagesques. Nous verrons maintenant que l'influence caravagesque s'est aussi manifestée chez les élèves de David.

Nous avons mentionné précédemment que David accrochait dans son atelier des œuvres dans lesquelles nous avons identifié des caractéristiques caravagesques. Les académies peintes *Hector* et *Patrocle* en sont des exemples, ainsi que la copie de la *Cène* de Valentin de Boulogne, que les élèves de David côtoyaient donc au quotidien. Anne Louis Girodet-Trioson était l'un d'eux. Dans son mémoire de maîtrise, Anne Lafont a justement relevé une influence du caravagisme chez Girodet. Une *Pietà* de cet artiste en est un exemple : clair-obscur, éclairage artificiel qui sert l'intérêt dramatique, lieu sombre à l'abri de la lumière du jour, courbe au niveau du cou de la Vierge rappelant la *Madeleine pénitente* et la *Madone de Lorette* de Caravage³⁵⁴. Nous remarquons d'ailleurs aussi que le Christ de Girodet a le cou et la tête penchée de façon semblable. Lafont mentionne aussi *La délivrance de saint Pierre*, du même artiste, où elle observe un traitement naturaliste de la scène³⁵⁵. Selon elle, « il est maintenant manifeste que Girodet connaît une période naturaliste similaire à celle de son maître au début des années 1780 »³⁵⁶.

354 Lafont, Anne, *La Pietà de Girodet : recherches à propos d'une œuvre de jeunesse*, Montréal : Université de Montréal, 1994, p. 107.

355 Ibid., p. 108.

356 Ibid., p. 109.

Lafont fait aussi un parallèle avec le *Serment des Horaces* de David dans lequel elle identifie « entre la Vierge de Girodet et la femme Horace située à l'extrême droite, une grande similarité dans la position corporelle. »³⁵⁷ Lors de l'analyse du *Serment des Horaces*, nous avons aussi rapporté par le biais de l'étude de Rosenberg une similarité entre le groupe de femmes et la *Mort de la Vierge* de Caravage :

Finally, David, by his teaching, tried to rehabilitate the study of Nature and Girodet, in his *Pietà*, but also in several works realized between 1785 and 1789, took account of these lessons, that be it by the borrowing of motifs from Caravaggesque or by the quest for a clear-dark contrasted.³⁵⁸

Tout en s'éloignant du naturalisme, nous croyons, comme nous l'avons mentionné précédemment, que Girodet s'est aussi inspiré de son maître lorsqu'il a exécuté le *Sommeil d'Endymion*. La luminosité, bien que traitée différemment (elle provient de l'arrière), ainsi que la position du corps (inversé chez Girodet, mais avec les bras placés de façon semblable) s'apparentent au *Hector* de David. Par contre, comme le remarque Clay, « les épidermes sont lissés, porcelainés, les muscles, les veines, les angulosités morphologiques, les accidents concrets de la peau sont annulés dans l'onctuosité du pigment »³⁵⁹. Girodet compétitionnait aussi avec François-Xavier Fabre, autre élève de David, qui a produit son *Abel mort* rappelant aussi l'*Hector* de David. Les propos de Fabre démontrent cependant son désir de s'éloigner, lui aussi, du style de son maître : « I am trying to get away from his genre as much as I possibly can, and I am sparing nothing – work, studies, models, casts. If I finish by doing badly, despite these precautions, it will be my fault alone. »³⁶⁰

Comme le mentionne Lafont, Fabre s'est intéressé à Caravage : « on retrouve dans sa production romaine une influence flagrante de l'art de Caravage »³⁶¹. Sa tête de vieillard de 1784 rappelle le *Philosophe* de David et l'*Ermite endormi* de Vien. Tout comme David, Fabre avait copié une œuvre caravagesque pour le Roi, le *Martyre de saint Pierre* de Guido Reni. Il a lui aussi suivi un cheminement semblable à celui de son maître. Toujours selon Lafont, Le *Marius à Minturne* de Jean-Germain Drouais, de par son clair-obscur, rappelle aussi Caravage. Cette forme d'éclairage « intensifie la force de caractère du condamné »³⁶².

357 *Ibid.*, p. 114.

358 *Ibid.*, p. 117.

359 Clay, Jean, *Le romantisme*, Paris : Hachette Réalités, 1980, p. 124.

360 Crow, *op. cit.*, *Emulation*, p. 134.

361 Lafont, *op. cit.*, *La Pietà de Girodet*, p. 111.

362 *Ibid.*, p. 110.

De plus, Drouais aurait emprunté des motifs caravagesques pour la réalisation des deux versions de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* : le Christ de la version de 1783 s'apparente à celui de la *Vocation de saint Matthieu* de Caravage, tandis que celui de la version de 1788 a un visage semblable à ceux des musiciens et des Bacchus produits par le même artiste entre 1590 et 1595³⁶³.

Le caravagisme a aussi eu de l'influence au-delà de l'école de David, chez Théodore Géricault et Eugène Delacroix. Huyghe et Huyghe mentionnent que le pestiféré du *Saint Roch* de David « est le précurseur de ceux de *Jaffa*, que peignit Antoine Jean Gros, des agonisants du *Radeau de la Méduse* que peignit Géricault, des victimes exsangues des *Massacres de Scio*, que peignit Delacroix. »³⁶⁴

Géricault a étudié sous Pierre-Narcisse Guérin, qui n'était pas un élève de David, mais qui en avait assimilé certains éléments stylistiques³⁶⁵. Lorenz E.A. Eitner remarque qu'autour de 1814, Géricault a copié plusieurs *Dépositions*, dont une d'après Caravage, la même que nous avons citée en analysant le travail de David :

The vivid chiaroscuro of these copies inevitably recalls Caravaggio. The copy after Caravaggio's *Deposition* is, in fact, the most succesful of the group, and the one that offers the closest analogies to Géricault's own *Farrier*. Was the change in his style around 1814 due to the influence of Caravaggio ? There can be no doubt that his new manner has Caravaggiesque features, just as his earlier manner owed much to Rubens, but this does not mean that Caravaggio was its source, or that Géricault at this point consciously oriented himself to Caravaggio's example.³⁶⁶

De plus, Eitner mentionne que *Le radeau de la Méduse*, présenté au Salon de 1819, est aussi une œuvre où l'influence caravagesque se manifeste, ce qu'a d'ailleurs souligné la critique : « In this tremendous picture of human sufferings, the bold hand of the artist has laid bare the details of the horrid facts, with the severity of Michel Angelo and the gloom of Caravaggio. »³⁶⁷ Selon Jean Sagne, Géricault veut « accéder au statut de la “ grande peinture ”, dans le strict respect d'une tradition qui va de Raphaël à Michel-Ange jusqu'à David, Gros et Girodet »³⁶⁸, tout en s'intéressant aussi à Caravage.

363 *Ibid.*

364 Huyghe, René et Huyghe, Lydie, *La relève de l'imaginaire : réalisme, romantisme*, Paris : Flammarion, c1976, p. 82.

365 Eitner, Lorenz E.A., *Géricault, his life and work*, London : Orbis Publishing, c1983, p. 16.

366 *Ibid.*, p. 60.

367 *Ibid.*, p. 211.

368 Sagne, Jean, *Géricault*, Paris : Fayard, 1991, p. 169.

Delacroix a aussi travaillé dans l'atelier de Guérin, qu'il a commencé à fréquenter en 1815³⁶⁹. Il a commencé à s'imposer aux Salons de 1822 et 1824 avec *La Barque de Dante* et les *Scènes des massacres de Scio*, puis en 1827-28 avec *La mort de Sardanapale*. Les artistes travaillaient avec la conscience d'être comparés avec ceux qui les avaient précédés et se préparaient donc en conséquence pour le Salon. *La Barque de Dante* peut ainsi être comparée au *Radeau de la Méduse*, qui, comme le rapporte Barthélémy Jobert, présente « la même atmosphère dramatique, la même morbidité expressive, alliée néanmoins à une composition somme toute relativement classique. »³⁷⁰ Quant aux *Massacres de Scio*, Delacroix a travaillé sous l'influence directe de Gros et de ses *Pestiférés de Jaffa*, qui eux rappellent le *Saint Roch* de David. Delacroix admettait d'ailleurs cette influence de l'école davidienne : « C'est devant les *Pestiférés de Jaffa* que m'est venue la première idée de mon massacre ; j'ai mal lavé la palette de Gros, seulement il ne faut pas le dire. »³⁷¹

Le caravagisme a eu des répercussions au-delà de l'atelier de David. Nous ne relevons probablement pas ici de façon exhaustive tous les artistes ayant travaillé sous l'influence caravagesque. En ce qui concerne l'atelier de David, ce dernier aurait affirmé avoir eu 425 élèves³⁷². Nous avons brièvement abordé ici les plus connus d'entre eux.

369 Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*, Paris : Hazan, c1993, p. 34.

370 Jobert, Barthélémy, *Delacroix*, Paris : Gallimard, c1997, p. 70.

371 *Ibid.*, p. 78.

372 Huyghe, op. cit., *La relève de l'imaginaire*, p. 64.

Conclusion

Depuis ses participations aux Prix de Rome jusqu'aux années d'exil, l'œuvre de David s'est transformée, et, comme nous l'avons constaté, le caravagisme a joué un rôle important dans le travail de l'artiste. Ses premiers contacts avec cette peinture ont eu lieu en Italie et eurent des conséquences directes et visibles sur ses premières œuvres peintes d'importances produites lors de ce voyage. Le style de l'artiste continuera par la suite à évoluer, mais le caravagisme y fut toujours présent, notamment dans l'emprunt de motifs, et ce, jusqu'à la fin de sa carrière.

David est entré en contact avec la peinture du 17^e siècle sur la route vers Rome, alors qu'il effectua des copies dessinées d'après plusieurs artistes italiens dont le style s'opposait à la peinture rococo tant par la composition, la couleur, l'éclairage et l'influence de l'antique, ce qui contribua à la transformation du style de l'artiste. Après son voyage en Italie, David exposa au Salon de 1781 plusieurs œuvres où l'influence caravagesque est manifeste. L'œuvre de l'artiste s'est transformée : ses couleurs sont plus sombres, il utilise de violents effets de clair-obscur et l'anatomie est rendue de façon plus naturaliste. L'influence caravagesque s'exprime donc par une transformation esthétique, mais aussi par l'emprunt de motifs chez Valentin de Boulogne, Ribera et Caravage. À la suite de ce Salon, comme nous l'avons démontré, cette influence se manifeste encore chez David, mais davantage par l'emprunt de motifs que par des caractéristiques esthétiques bien évidentes.

À partir de la deuxième partie du troisième chapitre, nous avons élargie la perspective de notre sujet de recherche en utilisant des auteurs différents que nous n'avions pas encore cités. Cependant, notre approche est restée la même : nous avons relevé certains propos de ces auteurs afin de faire un parallèle entre David et Caravage, et ce, toujours sans faire d'interprétation, qu'elle soit politique, sociologique ou psychologique. À partir des constatations faites par ces auteurs, nous avons fait des liens entre David et Caravage en y ajoutant aussi des observations personnelles. Le cadrage à mi-corps, l'espace peu profond et l'état d'absorbement des personnages sont des caractéristiques relevées par Michael Fried que l'on retrouve autant chez David que chez Caravage. La manifestation de l'homosexualité chez David relevée par des auteurs comme Thomas Crow, Abigail Solomon-Godeau et Satish Padiyar nous a aussi permise de rapprocher David et Caravage.

Finalement, nous avons observé que l'influence caravagesque était aussi présente chez les élèves de David qui allaient apprendre dans son atelier, ainsi que chez des artistes comme Théodore Géricault et Eugène Delacroix. Nous avons constaté dans cette section que le style caravagesque n'a pas seulement influencé notre artiste principal, Jacques-Louis David, mais qu'il a aussi joué un rôle dans la transformation de la peinture à cette époque.

En ce qui concerne David, il a intégré le caravagisme et il a développé un style personnel. Le naturalisme chez lui n'est pas exclusivement caravagesque. David pratiquait le dessin d'après nature, comme le prescrivait son maître Vien, ce qui transparaît aussi dans son œuvre, tout comme l'étude de la statuaire antique. C'est justement dans la façon dont David utilisait, combinait et transcendait ses différentes sources que réside la qualité de son travail. Les diverses influences de l'artiste s'expriment tout en nuances et le caravagisme en constitue un des éléments stylistiques. L'étude de cette peinture qui était très répandue au 17^e siècle est un des éléments qui permit à David de se défaire de la manière rococo, mais il ne faut pas oublier l'intérêt pour l'antique, la peinture de la Renaissance et l'étude rigoureuse du dessin. Tout le mouvement néoclassique a été influencé par ces divers éléments, ce qui contribua à la naissance d'une nouvelle école qui remplaça la manière rococo.

Nous avons donc constaté dans cette recherche comment avait été réclamée bien avant l'école de David cette réforme de la peinture, dont nous retrouvons certaines manifestations notamment chez Greuze, puis éventuellement chez Vien. Jacques-Louis David est arrivé à un moment clé de l'histoire de la peinture française et il a su saisir dans ses œuvres l'essence d'une époque par un travail de qualité, surpassant celui de ses contemporains, en exprimant de façon habile les grands enjeux esthétiques et politiques. David a travaillé dans la tradition de la grande peinture en étudiant Raphaël, Michel-Ange et Poussin, tout en s'intéressant à Caravage et à l'école de Bologne, passant ainsi du statut d'un artiste ordinaire produisant des œuvres à saveur rococo de qualité inférieure, à celui d'un artiste d'envergure dont le travail constitue une leçon de peinture pour ses contemporains.

Nous avons dans cette recherche regroupé toutes les informations que nous avons trouvées sur l'influence caravagesque chez David, ce qui en tant que tel est déjà bien, car le texte le plus consistant à ce sujet était celui de Pierre Rosenberg, *David et Caravage*. Le

catalogue *David et Rome* comportait aussi des informations intéressantes, ainsi que l'article de Steven A. Nash. Les autres documents ne comportaient souvent que quelques passages sur le sujet.

En plus d'avoir regroupé ces informations, nous avons aussi ajouté nos commentaires personnels, remarquant parfois des éléments qui n'avaient pas été relevés, par exemple en ce qui concerne l'influence de *La mort de la Vierge* de Caravage sur le *Serment des Horaces* de David. Nous avons aussi effectué le rapport entre David et Caravage par le biais des théories de Michael Fried, les motifs rappelant les parties génitales, le contraste entre les hommes et les femmes, ainsi que par certaines manifestations d'homosexualité et d'androgynie dans leurs œuvres. Le recours à différentes sources pendant notre recherche nous a permis d'identifier de façon plus exhaustive les divers éléments que nous pouvions mettre en rapport avec la présence du caravagisme chez Jacques-Louis David.

Bibliographie

Monographies

Accademia di Francia (Rome, Italy), *David e Roma = David et Rome* : [catalogue d'exposition], Dicembre 1981 - Febbraio 1982, Roma : De Luca Editore, c1981.

Bayer, Andrea, Mina Gregori, *Painters of reality : the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy* / edited by Andrea Bayer ; with contributions by Mina Gregori ... [et al.], New York : Metropolitan Museum of Art ; New Haven : Yale University Press, c2004.

Berne-Joffroy, André, *Le dossier Caravage*, Paris : Éditions de Minuit, c1959.

Brisson, Luc, *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, 2^e éd., Coll. « Vérité des mythes. Sources », Paris : Belles lettres, 2008.

Bruneau, Philippe, Mario Torelli et Xavier Barral i Altet, *La sculpture : le prestige de l'antiquité du VIII^e siècle avant J.-C. au V^e siècle après J.-C.*, Genève : Skira, c1991.

Brunel, Georges, « Boucher, neveu de Rameau » dans Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984.

Chastel, André, *Connaissance de la peinture : courants, genres & mouvements picturaux*, Coll. « In extenso (Larousse (Firme)) », 1264-4242, Paris : Larousse, 2001.

Christiansen, Keith, *Le Caravage et « l'esempio davanti del naturale »*, Paris : Gérard Monfort, 1995.

Christiansen, Keith, « Introduction », dans Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992, p. xii-xiv.

Clay, Jean, *Le romantisme*, Paris : Hachette Réalités, 1980.

Crow, Thomas E., *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven : Yale University Press, c1995.

Daguerre de Hureaux, Alain et Philippe Le Leyzour, *Les peintres du roi, 1648-1793 : Musée des beaux-arts de Tours, 18 mars-18 juin 2000, Musée des Augustins à Toulouse, 30 juin-2 octobre 2000*, Paris : Réunion des musées nationaux, c2000.

Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*, Paris : Hazan, c1993.

David, Jacques-Louis, Diez, Marion et Musée Jacquemart-André, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : exposition, du 4 octobre 2005 au 31 janvier 2006*, Paris : Nicolas Chaudun ; Culturespaces, c2005.

Delécluze, E.J., *Louis David : son école et son temps*, Paris : Éditions Macula, c1983.

Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984.

Duclaux, Lise, *Charles Natoire : 1700-1777*, Paris : Galerie de Bayser, Coll. « Cahiers du dessin français » no 8, 1991.

Eitner, Lorenz E.A., *Géricault, his life and work*, London : Orbis Publishing, c1983.

Ferté, Bruno et Pierre Rosenberg (dir.), *Georges de la Tour*, Paris : Gallimard, Coll. « Maîtres de l'art », c1999.

Franklin, David, *Caravaggio : les peintres caravagesques à Rome*, New Haven Conn. : Yale University Press ; Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada ; Fort Worth : Kimbell Art Museum, c2011.

Freedberg, Sydney Joseph, *Circa 1600 : a revolution of style in Italian painting*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1983.

Fride-Carrassat, Patricia et Marcadé, Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Collections *Comprendre et reconnaître*, Paris : Larousse, 2008.

Fried, Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Coll. « Essais / Gallimard », Paris : Gallimard, c1990.

Friedlaender, Walter, *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*, New York : Schocken Books, 1969, c1965.

Gaehtgens, Thomas W. et Lugand, Jacques, *Joseph-Marie Vien : peintre du roi, 1716- 1809*, Paris : ARTHENA, 1988.

Gash, John, *Caravaggio*, London : Jupiter, c1980.

Goldstein, Carl, *Teaching Art : Academies And Schools From Vasari to Albers*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Holma, Klaus, *David : son évolution et son style*, Paris [Imprimerie P. Lejay], 1940.

Huyghe, René et Huyghe, Lydie, *La relève de l'imaginaire : réalisme, romantisme*, Paris : Flammarion, c1976.

Jobert, Barthélémy, *Delacroix*, Paris : Gallimard, c1997.

Johns, Christopher M.S., “ The Roman Experience of Jacques-Louis David ”, dans Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006.

Johnson, Dorothy, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006.

Jullian, René, *Caravage*, Lyon : IAC, 1961.

Lafont, Anne, *Girodet*, Paris : Réunion des musées nationaux : Biro, 2005.

Lafont, Anne, *La Pietà de Girodet : recherches à propos d'une œuvre de jeunesse*, Montréal: Université de Montréal, 1994.

Leith, James A., *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799 : a study in the history of ideas*, Toronto : University of Toronto press, 1969.

Liebert, Robert S., *Michelangelo, a psychoanalytic study of his life and images*, New Haven : Yale University Press, c1983.

Mena Marquès, Manuela B., « Drawing in the Art of Ribera », dans Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992, p. 193-202.

Mongan, Agnes, “ Some drawings by David from his Roman Album 1 ” dans Reynaud, Nicole, Châtelet, Albert, et Sterling, Charles, *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris : Presses universitaires de France, 1975, p. 319-326.

Morin, Robert, *Diderot et l'imagination*, Paris : Les Belles Lettres, 1987.

Nash, Steven Alan, *The Drawings of Jacques-Louis David, Selected Problems*, Thesis (Ph.D.), Stanford : Dept. of Art, Stanford University, 1973.

Nochlin, Linda, *Realism*, Harmondsworth: Penguin, c1971.

Pérez Sánchez, Alfonso E. and Nicola Spinosa, *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, New York : Metropolitan Museum of Art, distributed by Harry N. Abrams, 1992.

Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, préface de Jacques Thuillier, Collection « Tel », 150, Paris : Gallimard, 1989.

Platon, *Le Banquet*, Paris : Flammarion, 1998.

Platon, *La République*, Paris : Flammarion, 2004.

Pommier, Édouard, *L'art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1991.

- Pommier, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, c2003.
- Puglisi, Catherine, *Caravage*, Paris : Phaidon, c2005.
- Reynaud, Nicole, Châtelet, Albert, et Sterling, Charles, *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris : Presses universitaires de France, 1975.
- Rosenberg, Pierre, « Caravage et la France » dans Fossi, Gloria e Zeri, Federico, *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, v. 2, Milano : Electa, c1984, p. 823-830.
- Rosenberg, Pierre, « David et Caravage » *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 183-210.
- Rosenberg, Pierre, « Diderot et la peinture » dans Diderot, Denis, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 97-100.
- Rosenberg, Pierre, *Jacques-Louis David, 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins*, Milano : Leonardo arte, 2002, vol. 1.
- Rosenberg, Pierre, Temperini, Renaud, Caillet, Jean-Pierre, *La peinture française*, Paris : Éditions Mengès, c2001, vol. 1.
- Rosenberg, Pierre, Temperini, Renaud, Caillet, Jean-Pierre, *La peinture française*, Paris : Éditions Mengès, c2001, vol. 2.
- Rosenblum, Robert, *L'art au XVIII^e siècle : transformations et mutations*, Brionne, France: G. Monfort, c1989.
- Sagne, Jean, *Géricault*, Paris : Fayard, 1991.
- Schnapper, Antoine, *David : témoin de son temps*, Paris : Bibliothèque des arts, c1980.
- Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1989.
- Sérullaz, Arlette, *Dessins de Jacques-Louis David*, Paris : Réunion des musées nationaux, c1991.
- Souriau, Étienne et Souriau, Anne (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, 2e éd., Coll. « Quadriges (Presses universitaires de France), Dicos poche », Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- Starobinsky, Jean, « Diderot dans l'espace des peintres » dans Denis Diderot, *Diderot et l'art de Boucher à David : les salons: 1759-1781*, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la réunion des musées nationaux, c1984, p. 21-40.
- Thuillier, Jacques, *Nicolas Poussin*, Paris : Flammarion, c1994.

Varriano, John L., *Caravaggio : the art of realism*, University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, c2006.

Vaughan, William (ed.) and Weston, Helen (ed.), *Jacques-Louis David's Marat*, Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2000.

Williams, Craig A., *Roman Homosexuality : Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York : Oxford University Press, 1999.

Wright, Beth S., “ “ David, where are you ? ” David's continuing Presence in Restauration Art Criticism ”, dans Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David : New Perspectives*, Newark [Del.] : University of Delaware Press, c2006, p. 143-155.

Périodiques

Ackerman, Gerald M., “ [Review of] Realism ”, *The Art Bulletin*, Vol. 55 No 3 (September 1973), p. 466-469.

Cuzin, Jean-Pierre, « Saraceni et la France: à propos du don par les Amis du Louvre de la Naissance de la Vierge », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 28, no. 3 (1978), p. 186-96.

Gaehtgens, Thomas W., « Vien, vers un nouveau style », *Connaissance des arts*, no 446 (Avril 1989), p. 88-98.

Johnson, Dorothy, “ Desire demythologized : David's *L'Amour quittant Psyché* ”, *Art History*, Vol. 9, No. 4 (December 1986), p. 450-470.

Nash, Steven A., “ David, Socrates and Caravaggism : a source for David's *Death of Socrates* ”, *Gazette des Beaux-Arts (France)*, Vol. 120, No. 1312-1313 (May-June 1978), p. 202-6.

Padiyar, Satish, “ Who Is Socrates ? Desire and Subversion in David's *Death of Socrates (1787)* ”, *Representations*, No. 102 (Spring 2008), p. 27-52.

Pommier, Édouard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'art*, no 83 (1989), p. 9-20.

Posner, Donald, “ Caravaggio's Homo-Erotic Early Works ”, *Art Quarterly*, Vol. 34, No 3 (Autumn 1971), p. 301-324.

Rosenblum, Robert, “ David's *Funeral of Patroclus* ”, *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 846 (September 1973), p. 567-576.

Schnapper, Antoine, « Les Académies peintes et le “ Christ en croix ” de David », *La revue du Louvre et des musées de France*, vol. 24, no 6 (1974), p. 381-92.

Solomon-Godeau, Abigail, “ The Other Side of Vertu : Alternative Masculinities in the Crucible of Revolution ”, *Art Journal*, Vol. 56, No. 2, (Summer 1997), p. 55-61.

Microfiches

Bibliothèque nationale (France). Cabinet des estampes, *Collections de pièces sur les beaux-arts (1673-1808)*, dite *Collection Deloynes*, Paris : Bibliothèque nationale, 1980, 91 microfiches, 10.5 x 14.8 cm.

Encyclopédies et dictionnaires

A.S., « Carrache (Les) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, c1968, vol. 3.

Ackerman, Gérald M., « Réalisme (Art) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 19.

Adeline, Jules, *Lexique des termes d'art*, Montréal : Guérin, 1997.

Bonet Correa, Antonio, « Ribera (Jusepe de) », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 20.

Cuzin, Jean-Pierre, Laclotte, Michel, *Dictionnaire de la peinture*, Paris : Larousse, c1987.

Feyler, Patrick, « Naturalisme », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 16.

Ganne, E., *Le grand dictionnaire de la peinture : [des origines à nos jours] / [traduction et relecture, E. Ganne ... et al.]*, Amstelveen, Pays-Bas : EDDL, c1998.

J.G., « David (Jacques-Louis) 1748-1825 », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, c1968, vol. 5.

Lacas, Pierre-Paul, « Rococo », *Encyclopaedia universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 20.

Maillard, Robert, *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris : S.N.L. -Dictionnaires Robert, 1975, vol. 4.

Maillard, Robert, *Dictionnaire universel de la peinture*, Paris : S.N.L. -Dictionnaires Robert, 1975, vol. 5.

Mouilleseaux, Jean-Pierre, « David (Jacques-Louis) 1748-1825 », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, 1995, vol. 7.

R.J., « Caravage », *Encyclopædia Universalis*, Paris : Encyclopædia Universalis France, c1968, vol. 3.

Rey, Alain, Robert, Paul, *Le petit Robert des noms propres : alphabétique et analogique*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1999.

Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, c2010.

FIGURES

« Illustration retirée »

1. Vien, Joseph-Marie,
La Marchande d'Amours,
1763,
Huile sur toile,
117 x 140 cm,
Musée National du Château, Fontainebleau.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

2. Vien, Joseph-Marie,
L'ermite endormis,
1750,
223 x 148 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Musée du Louvre. Base Atlas (c2013). [En ligne], <http://cartelfr.louvre.fr>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

3. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La vocation de Saint Mathieu,
1599-1600,
Huile sur toile,
322 x 340 cm,
Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 1^{er} mars 2013.

« Illustration retirée »

4. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Le martyr de Saint Mathieu,
1599-1600,
Huile sur toile,
323 x 343 cm,
Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

5. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Saint Mathieu et l'ange,
1602,
Huile sur toile,
296 x 189 cm,
Contarelli Chapel, San Luigi dei Francesi, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 1^{er} mars 2013.

« Illustration retirée »

6. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Saint Mathieu et l'ange,
1602,
Huile sur toile,
232 x 183 cm,
Se trouvait au Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 1^{er} mars 2013.

« Illustration retirée »

7. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Saint Jean Baptiste,
1602,
Huile sur toile,
129 x 94 cm,
Pinacoteca Capitolina, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

8. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
L'Amour vainqueur,
Huile sur toile,
156 x 113 cm,
Staatliche Museen, Berlin.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

9. Carrache, Annibal,
Crucifixion,
1583,
Huile sur toile,
305 x 210 cm,
Santa Maria della Carità, Bologna.

Source:

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 1^{er} mars 2013.

« Illustration retirée »

10. Anonyme,
La mise au tombeau, d'après David de Haen,
Pierre noire,
Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Paris.

Source :

Rosenberg, Pierre, « David et Caravage », *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli*, in *Sicilia e a Malta*, Syracuse, 1987, p. 190.

« Illustration retirée »

11. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La Déposition,
1602-03,
Huile sur toile,
300 x 203 cm,
Pinacoteca, Vatican.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 16 février 2009.

« Illustration retirée »

12. Valentin de Boulogne,
La dernière Cène,
1625-26,
Huile sur toile,
139 x 230 cm,
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

13. David, Jacques-Louis,
Académie d'homme, dite *Hector*,
1778,
Huile sur toile,
123 x 172 cm,
Musée Fabre, Montpellier.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

14. David, Jacques-Louis
Les funérailles de Patrocle,
1778,
Huile sur toile,
94 x 218 cm,
National Gallery of Ireland, Dublin.

Source de l'image :

Saison XVII^e au Louvre. [En ligne], http://mini-site.louvre.fr/saison18e/_commun/antiquite_revee/zoom_jpg/ar30.jpg. Consulté le 17 mars 2011.

Source de la notice :

National Gallery of Ireland. [En ligne], <http://onlinecollection.nationalgallery.ie>. Consulté le 19 juillet 2013.

« Illustration retirée »

15. David, Jacques-Louis,
Un philosophe,
1779,
Huile sur toile,
74,5 x 64,5 cm,
Musée Baron Gérard, Bayeux.

Source :

Schnapper, Antoine (c1989). *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 99.

« Illustration retirée »

16. David, Jacques-Louis,
Saint Jérôme,
1780,
Huile sur toile,
174 x 124 cm,
Musée du Séminaire de Québec.

Source :

Schnapper, Antoine (c1989). *Jacques-Louis David : 1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 101.

« Illustration retirée »

17. David, Jacques-Louis,
Académie d'homme, dite *Patrocle*, 1780,
Huile sur toile,
122 x 170 cm,
Musée Thomas Henry, Cherbourg.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

18. David, Jacques-Louis,
Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés,
1780,
Huile sur toile,
260 x 195 cm,
Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

19. Giovanni Francesco Barbieri, dit Le Guerchin,
La Vierge à l'Enfant avec quatre saints,
1651,
Huile sur toile,
332 x 230 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

20. Carrache, Annibal
L'Ascension de la Vierge,
1600-01,
Huile sur toile,
245 x 155 cm,
Cerasi Chapel, Santa Maria del Popolo, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

21. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Jeune garçon mordu par un lézard,
v. 1594,
Huile sur toile,
65,8 x 52,3 cm,
Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florence.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

22. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Tête de Méduse,
1598-99,
Huile sur toile montée sur bois,
60 x 55 cm,
Galleria degli Uffizi, Florence.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 12 février 2009.

« Illustration retirée »

23. David, Jacques-Louis,
Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône,
1781,
Huile sur toile,
288 x 312 cm,
Musée des Beaux-Arts, Lille.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 19 mars 2011.

« Illustration retirée »

24. David, Jacques-Louis,
Le Christ en croix,
1782,
Huile sur toile,
276 x 188 cm,
Église de St-Vincent, Mâcon.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

25. Mengs, Anton Raphaël,
Le Christ en croix,
1765-68,
Huile sur bois,
198 x 115 cm,
Palacio Real, Aranjuez.

Source :

Wikimedia Commons. [En ligne], <http://commons.wikimedia.org>. Consulté le 11 mars 2011.

« Illustration retirée »

26. David, Jacques-Louis,
La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari,
1783,
Huile sur toile,
275 x 203 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 1^{er} mars 2013.

« Illustration retirée »

27. David, Jacques-Louis,
Le Serment des Horaces,
1784,
Huile sur toile,
330 x 425 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 24 octobre 2008.

« Illustration retirée »

28. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La mort de la Vierge,
1601 - 1605/1606,
Huile sur toile,
369 x 245 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Musée du Louvre. Base Atlas (c2013). [En ligne], <http://cartelfr.louvre.fr>. Consulté le 8 septembre 2008.

« Illustration retirée »

29. Hamilton, Gavin,
Le serment de Brutus,
1763-64,
Huile sur toile,
213 x 264 cm,
Yale Center for British Art, New Haven.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 18 août 2013.

« Illustration retirée »

30. Beaufort, Jacques Antoine (attribué à),
Le serment de Brutus,
1771,
Huile sur toile,
146 x 184 cm,
Musée municipal Frédéric Blandin, Nevers.

Source :

Base Joconde, [En ligne], http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr. Consulté le 18 août 2013.

« Illustration retirée »

31. David, Jacques-Louis,
La mort de Socrate,
1787,
Huile sur toile,
130 x 196 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 24 octobre 2008.

« Illustration retirée »

32. David, Jacques-Louis,
Marat assassiné,
1793,
Huile sur toile,
162 x 128 cm,
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 22 octobre 2008.

« Illustration retirée »

33. David, Jacques-Louis,
Les Sabines,
1799,
Huile sur toile,
385 x 522 cm,
Musée du Louvre, Paris.

Source :

Musée du Louvre. Base Atlas, [En ligne], <http://cartelfr.louvre.fr>. Consulté le 7 avril 2009.

« Illustration retirée »

34. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Madone de Lorette,
1603-05,
Huile sur toile,
260 x 150 cm,
S. Agostino, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 12 février 2009.

« Illustration retirée »

35. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La Vierge des Palefreniers,
1605,
Huile sur toile,
292 x 211 cm,
Galleria Borghese, Rome.

Source :

Galleria Borghese. [En ligne], <http://www.galleriaborghese.it/>. Consulté le 27 mars 2009.

« Illustration retirée »

36. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La Cène à Emmaüs,
1606,
Huile sur toile,
141 x 175 cm,
Pinacoteca di Brera, Milan.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

37. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Judith et Holopherne,
v. 1599,
Huile sur toile,
145 x 195 cm,
Galleria nazionale d'Arte antica, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

38. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
L'Arracheur de dents,
1608-1610,
Huile sur toile,
140 x 195 cm,
Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

39. David, Jacques Louis,
L'Amour et Psyché,
1817,
Huile sur toile,
184 x 242 cm,
Museum of Art, Cleveland.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 3 mars 2013.

« Illustration retirée »

40. David, Jacques-Louis,
L'Amour et Psyché,
1813,
Plume, encres grise et noire, lavis gris et rehauts de blanc,
168 x 226,
Galerie Richard L. Feigen.

Source :

Rosenberg, Pierre (2002). *Jacques-Louis David, 1748-1825 : catalogue raisonné des dessins*,
Milano : Leonardo arte, vol. 1, p. 301.

« Illustration retirée »

41. Vincent, François-André,
Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien,
1776,
Huile sur toile,
98 cm x 130 cm,
Musée Fabre, Montpellier.

Source :

Musée Fabre. [En ligne], <http://museefabre.montpellier-agglo.com>. Consulté le 12 octobre 2011.

« Illustration retirée »

42. David, Jacques-Louis,
La Bonne Aventure,
1824,
Huile sur toile,
62.2 x 74.9 cm,
Legion of Honor, San Francisco.

Source :

Schnapper, Antoine (c1989). *Jacques-Louis David :1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 540.

« Illustration retirée »

43. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Les tricheurs,
v. 1594-1595,
Huile sur toile,
92 x 129 cm,
Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

44. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
La discese de bonne aventure,
v. 1594-1595,
Huile sur toile,
115 x 150 cm,
Pinacoteca Capitolina, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

45. David, Jacques-Louis,
Télémaque et Eucharis,
1818,
Huile sur toile,
87 x 103 cm,
Collection privée.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

46. David, Jacques-Louis,
La colère d'Achille,
1819,
Huile sur toile,
105.3 x 145 cm,
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Source :

Kimbell Art Museum, [En ligne], <https://www.kimbellart.org>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

47. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Bacchus,
v. 1597,
Huile sur toile,
95 x 85 cm,
Galleria degli Uffizi, Florence.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

48. Caravaggio, Michelangelo Merisi da,
Jeune garçon portant une corbeille de fruits,
v. 1593,
Huile sur toile,
70 x 67 cm,
Galleria Borghese, Rome.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

49. David, Jacques-Louis,
La mort de Joseph Bara,
1794,
Huile sur toile,
119 x 156 cm,
Musée Calvet, Avignon.

Source :

Web Gallery of Art. [En ligne], <http://www.wga.hu>. Consulté le 14 juillet 2013.

« Illustration retirée »

50. David, Jacques-Louis,
Étude d'ensemble pour la « Mort de Socrate »,
1782,
Pierre noire, lavis gris, sur traits à la pierre noire,
23,5 x 37,5 cm,
Collection particulière.

Source :

Schnapper, Antoine (c1989). *Jacques-Louis David :1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 179.

« Illustration retirée »

51. David, Jacques-Louis,
Tête de vieillard barbu,
1820,
Crayon noir repris au fusain, sur papier jaunâtre,
12 x 19 cm,
Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Besançon.

Source :

Schnapper, Antoine (c1989). *Jacques-Louis David :1748-1825*, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 552.

ANNEXE

Collections de pièces sur les beaux-arts (1673-1808), dite collection Deloynes, Bibliothèque nationale (France), Cabinet des estampes, Paris, Bibliothèque nationale, 1980.

Ces documents ont été consultés sur des microfiches (Vol 12, pièces 255 à 263)

La muette qui parle 12-13

Enfin M. David, en arrivant de Rome, est entré d'emblée dans l'Académie : il venoit soumettre ses tableaux aux lumières des Académiciens ; ses juges l'ont reçu parmi eux. Mutine s'est écriée : « Il peut dire comme César, *veni, vidi, vici* ; Je suis venu, j'ai vu, j'ai réussi ; car *j'ai vaincu* seroit trop fort.

On a remarqué entre autres de lui un S. Jérôme qui est vraiment peint ; un S. Roch au milieu des pestiférés ; un Bénéficiaire qui reçoit l'aumône dans son casque, & qui a entre ses bras un très joli enfant son conducteur ou peut-être son fils ; enfin l'esquisse d'un tableau qui représente les funérailles de Patrocle. On ne pouvoit mieux s'annoncer.

Observons, à la louange de M. Vien, que pendant son directorat, il s'est formé

à Rome, depuis quelques années, d'excellents sujets. L'école françoise a même gagné en général du côté de la couleur. La place de Directeur dorénavant ne fera plus à vie, mais simplement quinquennale, & M. de la Grenée va remplacer M. Vien : il a du mérite pour le faire avec honneur.

M. D A V I D.

Bélifaire.

Tableau digne de nos anciens Maîtres par la composition & la couleur. Le groupe de Bélifaire, de l'enfant qui demande l'aumône, & de la femme qui la lui donne en pleurant, est de la plus grande beauté. Comme Bélifaire est fièrement dessiné ! Que de détails précieux & savans dans cette tête, dans ces mains & dans ces pieds de vieillard ! comme l'anatomie est sentie & rendue ! comme cet enfant a un air de tête noble & plein d'expression ! draperies largement faites, de la plus grande légèreté & définant parfaitement le nud.

Mais la perfection n'est pas l'appanage de l'homme. Le Soldat est d'un petit caractère & un peu roide, l'attitude de l'enfant, dont les deux jambes sont droites & serrées l'une contre l'autre, n'est pas bien naturelle, & le ton de l'architecture trop rembruni. Peut-être l'attitude des deux mains du Soldat, élevées toutes deux sur la même ligne que la tête, & celle de l'enfant dont les jambes sont collées, sont-elles à la rigueur, dans la nature, mais du moins elles sont d'un vrai trop servile.

Encore un mot. M. David cherche & fuit de près les anciens ; mais qu'il se souviene que si le temps a rendu leurs Tableaux noirs, ils ne l'étoient pas quand ils sortoient de leurs mains.

La vérité critique des tableaux 8

A M. D A V I D.

Le Public perdrait, si vos ouvrages n'étoient
exposés au Sallon. Vous êtes, après M. Ménageot,
celui à qui l'on doit le plus de louanges ; dessin,
B iv

(24)

couleur, effet, tout est de la plus grande vérité
chez vous. Votre Peste est de toute beauté ; la
tête du jeune homme fait frémir ; tous les détails
sont admirables. Vos deux Académies, votre S.
Jérôme, sont d'un effet, d'une vigueur & d'un
ton de couleur charmant : mais, Monsieur, le ton
général est trop lourd, trop triste & trop noir ; vos
lumières ne sont pas assez larges ; & cela pourra
nuire dans la suite à vos Tableaux, puisqu'on les
croit déjà très-anciens.

.
.
.

L'Inc. Où passons-nous ?

L'Ed. Aux Tableaux de M. David.

L'Inc. En effet , ils sont tous noirs. Je regrette qu'ils aient cette couleur & je tremble qu'en la perdant , l'Auteur n'en adopte une plus mauvaise. S. Jérôme est peint avec vigueur , mais sa tête & celle de S. Roch , sont malheureusement prises dans des conditions viles. Je n'ose louer un Peintre qui ne fait pas créer de belles physionomies. Celle de Belisaire est assez noble , ses extrémités sont parfaites. L'Enfant est l'ouvrage d'une belle imagination. Les doigts de S. Roch ne sont point raccourcis , mais ils sont courts. Sa playe est trop vraie. Je ne ferois point un crime de négliger de tels accessoires. L'enfant à la mammelle & le sein de la Vierge , sont de la même couleur. Je ne vois nulle part ni assez de rondeur , ni d'assez beaux effets de lumière. Mais cet Artiste est digne de peindre l'Histoire. Les Funérailles de Patrocle sont une belle esquisse. J'y voudrois découvrir les murs de Troie.

Le pourquoi ou l'ami des artistes 7-8

M. David surpasse tous ses Concurrents par l'expression & le beau faire ; on ne peut mieux peindre. Quelle touche spirituelle & vraie ! quelle ame ! S'il y avoit plus de sagesse & de goût dans l'ordonnance de ses Tableaux ; s'il eût rapporté de Rome , non la barbarie de quelques grands Maîtres dans leur composition , mais le grand caractère qui regne dans leurs Ouvrages même les plus barbares ; s'il

joignoit au dessin l'avant la beauté du choix ; s'il drapoit plus correctement ; si ses fonds étoient d'un meilleur style ; s'il pensoit à la perspective ; s'il étoit moins noir , il seroit le plus grand Maître : & malgré tous ces défauts , s'il soutient les espérances qu'il donne , il n'aura pas deux rivaux. M. Suvé n'a point d'égal pour l'harmonie , la pureté du style & du drapé ; personne n'approche plus des graces simples de l'antique. Son dessin est sévère & noble ; il compose avec sagesse ; il observe scrupuleusement la perspective ; son point de vue est toujours bien choisi : mais il lui manque quelquefois de l'expression , de l'ame , & souvent de l'énergie.

Le pourquoi ou l'ami des artistes 9-10

pour laquelle on vous croit laid.
Je ne vous ménagerai pas plus, M. David,
quoiqu'étonné du mérite que vous montrez

dans cette première Exposition. Le beau début ! Soutenez-le, Monsieur, & ne vous laissez point engourdir par les éloges qui vous sont prodigués à si juste titre ; c'est un devoir pour vous d'en mériter encore de plus grands. Il n'y a qu'un habile homme qui puisse faire la figure de ce mourant dans le Tableau de Saint-Roch ; c'est un chef-d'œuvre d'expression, supérieurement dessiné ; la couleur est vraie, c'est celle de la maladie ; elle est peinte avec une magie étonnante. Votre Saint Roch est assez bien peint ; il est de la plus grande vérité : mais c'est un Pauvre qui demande l'aumône, & non un Saint & un Héros Chrétien ; il faut qu'il soit noble & inspiré. Dites-moi, Monsieur, POURQUOI, avec tant de mérite, une erreur chronologique comme celle de placer Jésus encore enfant, caressant sa mère (sans doute aussi pour l'engager à le prier d'être favorable à l'Intercesseur), & cela du temps de Saint Roch ! Cette barbarie est digne du 14.^e siècle. POURQUOI la Vierge est-elle si près de Saint-Roch, qu'elle le touche avec un vilain pied ? Comme elle est mal drapée ! comme elle est mal pensée ! La femme mourante est encore de la plus grande beauté ; mais le jeune homme sur lequel elle est appuyée, POURQUOI crie-t-il ? Ce n'est pas là l'effet de la douleur ; d'ailleurs il crie mal, & sa tête est ignoble. Vous manquez d'harmonie ; vous êtes noir & non vigoureux : mais vous ferez & vous êtes déjà un grand homme. Votre Bélisaire a les mêmes beautés comme expression & comme exécution ; il est d'un caractère plus noble ; le bras, les mains sont d'une beauté, d'une vérité au-dessus

de tous les éloges. La tête de l'Enfant est belle; mais est-il heureusement composé ? Ses jambes ferrées l'une contre l'autre ne produisent pas un effet heureux : celles de la femme qui donne l'aumône sont bien embarrassées dans sa draperie ; sûrement elle n'a pu marcher ainsi , elle seroit tombée. Quant au Soldat , permettez-moi de n'en point parler. Votre fond n'est pas heureux ; il est lourd. Ce Tableau , quoiqu'inférieur à celui de la Peste , est encore d'un très-grand mérite.

Votre Esquisse des Funérailles de Patrocle n'est qu'un beau rêve ; en la composant , vous saviez bien que vous faisiez un mensonge agréable. Si vous attachiez à cette composition un autre mérite , il suffiroit , pour vous convaincre de son extravagance , de vous prier d'en exécuter le Tableau.

Ceux qui ont vu dans votre Atelier le Portrait de M. le C. Potocki , attendent , avec la plus grande impatience , qu'il soit au Salon. La tête du cheval est un chef-d'œuvre. Courage, Monsieur ; vous avez des rivaux redoutables , mais vous ne l'êtes pas moins pour eux.